分类号：　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　密级：

蘭州大學

研　究　生　学　位　论　文

论文题目（中文）	唐代莫高窟壁画音乐图像研究
论文题目（外文）	**The research of the musical images of Mogao Grottoes in the Tang Dynasty**
研究生姓名	朱晓峰
学科、专业	中国史·敦煌学
研究方向	敦煌学、音乐图像学
学位级别	博　士
导师姓名、职称	郑炳林　教授
论文工作起止年月	2014 年 9 月至 2016 年 4 月
论文提交日期	2015 年 4 月
论文答辩日期	2015 年 6 月
学位授予日期	2015 年 6 月

校址：甘肃省兰州市

学　　院：历史文化学院　　　　**学　　号：**120130904301

学生姓名：朱晓峰　　　　**导师姓名：**郑炳林

学科名称：中国史·敦煌学

论文题目：唐代莫高窟壁画音乐图像研究

原 创 性 声 明

本人郑重声明：本人所呈交的学位论文，是在导师的指导下独立进行研究所取得的成果。学位论文中凡引用他人已经发表或未发表的成果、数据、观点等，均已明确注明出处。除文中已经注明引用的内容外，不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的科研成果。对本文的研究成果做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。

本声明的法律责任由本人承担。

论文作者签名：________　　　　日　期：________

关于学位论文使用授权的声明

本人在导师指导下所完成的论文及相关的职务作品，知识产权归属兰州大学。本人完全了解兰州大学有关保存、使用学位论文的规定，同意学校保存或向国家有关部门或机构送交论文的纸质版和电子版，允许论文被查阅和借阅；本人授权兰州大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用任何复制手段保存和汇编本学位论文。本人离校后发表、使用学位论文或与该论文直接相关的学术论文或成果时，第一署名单位仍然为兰州大学。

本学位论文研究内容：

☐可以公开

☐不宜公开，已在学位办公室办理保密申请，解密后适用本授权书。

（请在以上选项内选择其中一项打“ √”）

论文作者签名：________　　　　导师签名：________

日　　期：________　　　　日　　期：________

唐代莫高窟壁画音乐图像研究

摘　要

唐代莫高窟壁画音乐图像研究，主要包括两个部分的展开与交叉，即莫高窟唐代石窟和石窟壁画中的音乐图像，为此文章采用上篇和下篇并置的结构对本课题加以渐次推进，结合石窟壁画的普遍特征和音乐图像的自身规律，将整体到具体再到整体的方式作为贯穿本研究的基本框架。

上篇首先对唐代莫高窟壁画音乐图像的基本问题分别进行阐述，对音乐图像研究的基础性问题，如石窟中的位置，音乐图像的界定以及乐伎和乐器图像的分类加以说明，并重点关注了经变画音乐图像的分类，表现形式和功能。其次，整理和收集敦煌画稿和敦煌文书中涉及音乐的内容，完成了对莫高窟壁画音乐图像来源和真实性的讨论，并且对敦煌地区音乐文化进行相关的考证和推测，如音乐机构的运行，音乐从业人员的实践，音乐活动的开展以及敦煌乐谱、舞谱和音乐教材的传播。下篇选择唐代莫高窟不同时期具代表性的壁画音乐图像所在石窟，如初唐第220窟，盛唐第172窟，中唐第112窟和晚唐第156窟。调查和统计上述洞窟出现的各类音乐图像，以石窟整体结构作为基础，对佛龛，四壁和窟顶出现的音乐图像进行分类研究。描述与考证不鼓自鸣乐器和各类乐伎演奏乐器的形制，材质，固定方式和演奏方式，并与文献记载中的唐代乐器进行对比，为唐代乐器史研究提供部分从莫高窟壁画音乐图像中得出的新材料和新观点。纵向对比唐代四个时期菩萨伎乐乐队在编制和乐器组合中表现的不同特点，并梳理唐代壁画乐队用乐的基本特征，此特征与唐代现实乐队用乐是相一致的，再次证明莫高窟壁画音乐图像对唐代音乐史的真实反映。另外，以经变画作为主体，分析不同音乐图像在经变画中所具有的佛教功能，完成壁画音乐图像现实和宗教两个方面的研究。

事实证明，壁画音乐图像作为石窟不可分割的部分，其内在本质和外在规律与石窟功能是协调一致的，只有从石窟这个整体出发，系统地发掘和掌握音乐图像具有的特点，才能更科学合理地与其他类音乐图像和文字记载相互融汇，真正发挥壁画音乐图像所具有的学术价值和现实意义。

关键词：唐代，莫高窟，经变画，音乐图像，乐伎，乐器

The research of the musical images of Mogao Grottoes in the Tang Dynasty

Abstract

This thesis includes two parts, the Mogao Grottoes in the Tang Dynasty and the musical images in the murals, the two parts were expansion and crossover during the research. The dissertation were divided the former and the latter sections to advancing the topics, combined with the general characteristics of the murals and their own laws of musical images, and from the whole to the specific and then back to the whole as the basic framework of this study.

The former part first to elaborated and explained the basic problems of the musical images of Mogao Grottoes in the Tang Dynasty and the research of the musical images, such as the location of the grottoes, the definition of the musical images ,the classification of musical practitioners and the musical instruments images, especially focused on the classifications，the expression forms and the functions of the musical images in sutra illustrations. Second, organized and collected the musical contents in the Dunhuang drawings and documents, completed the research of the sources and the authenticity of the musical images in Mogao Grottoes and then textual research and speculation of the musical culture in Dunhuang area, such as the working of the musical department, practicing of the musical practitioners and the musical activities, and also the spread of the Dunhuang music, dance notations and music teaching materials. The latter section chose the representative mural musical images in the grottoes which built in different periods in Tang dynasty, such as Cave 220 in early Tang, Cave 172 in prosperous Tang, Cave 112 in Mid-Tang and Cave 156 in late Tang. Investigated and statistics the musical images which appeared on the above mentioned caves, based on the whole structure of the caves, and to classification the musical images which painted on the shrines, walls and the top of the grottoes. Described and textual researched the materials, positions and playing styles of the instruments that can sound without stoke and all kinds of musical practitioner played instruments, then compared with the instruments of Tang dynasty that recorded in the documents, and provided a new material and point for the research of the instruments history in Tang dynasty from the Mogao grottoes. And in the longitudinal way to compared the compilation and musical instrument combination of the Buddhist musical practitioners orchestra in four different periods in Tang dynasty, then combed the basic features of the orchestra in murals, the features are the same with the actuality orchestra in Tang dynasty, it’s proved that the music murals in Mogao grottoes is the true reflection of the history of Tang dynasty again. In addition, putted the sutra illustrations as the main part, and analyzed the Buddhist functions in

different musical sutra illustrations and completed the reality and religion research of the musical images in murals.

The facts proved that as an integral part of the grottoes, the intrinsic nature and external laws of musical images in murals were coordinate with the functions of grottoes. Only according to the whole grottoes and systematic to discover and master the characteristics of the musical images, then can more scientific and reasonable to integrate the record of musical images and documents, and to really exert the academic value and practical significance of the musical images of the murals.

Keywords: Tang dynasty, Mogao grottoes, Sutra illustrations,Musical images, Musical practitioners, Musical instruments

目录

下篇 唐代莫高窟壁画音乐图像专题研究

绪 论

一、研究专题概述

唐代，中国历史上一个举足轻重的时代，其音乐文化在近三百年的变迁中达到高度兴盛与繁荣，唐代政治的统一、经济的发展以及文化的开放，使各民族音乐有了空前的融合与交流，汉族音乐为中心的局面逐渐离散为多民族音乐的共存。一语概之，唐代音乐无论规模、编制还是艺术水准和表现力，均体现出与整个时代相契合的盛大、开放和多元的气象。唐代同样也是敦煌莫高窟开窟数量最多的时代，其洞窟营建、佛像塑造以及壁画绘制的规模与艺术造诣在整个莫高窟中占有首屈一指的地位。壁画，作为绘制在石窟壁面上表现宗教与世俗内容的美术作品，其中既包含艺术化的创作，同样也有对社会现实的反映。大量音乐图像在唐代莫高窟壁画中的出现，对唐代乐器、乐舞和乐队编制研究具有重要的学术价值，据此可以进一步完善学术界对于唐代有关音乐制度和组织机构方面的认知。诚然，壁画首先决定了其中音乐图像具有的艺术性和宗教性特质，所以如何将壁画音乐图像中反映的信息与唐代音乐史研究结合起来，将是本研究的需要把握的关键。

根据音乐图像学的阐释，通过对以音乐为题材的美术作品的研究来展现乐器的形象、演奏方式、乐队编制以及音乐与舞蹈的关系，达到对图像更深层次的解读，进而参照历史学、社会学、宗教学等文献对其内容和象征意义进行解释，以此深入到图像的本质、时代和创作意图，最后把图像放到音乐史的特定时代或某个民族文化的环境中，运用它们来说明音乐史或民族音乐学的问题。[①]正因如此，本研究试图将音乐和壁画二者在唐代这一时间、敦煌莫高窟这一空间发生交汇，研究主题——“唐代莫高窟壁画音乐图像”也就应运而生。以莫高窟壁画中唐代乐舞的各类图像资料作为研究对象，以记录唐代音乐的各类文献资料作为研究依据，一方面通过文献资料来考证唐代的音乐文化，以相关研究结论解读音乐图像来完成对唐代音乐制度、机构、系统以及变迁过程的梳理与完善；另一方面，可

① 参见李丽芳、郝朴宁《音乐图像学的文化学阐释》，北京：科学出版社，2010 年，第 2 至 3 页。

以将音乐图像作为实物资料，对文献考证的结果加以验证，以此提高研究结论的准确性，来完成对唐代音乐历史深层次、多角度的研究。

本研究立足于唐代的敦煌莫高窟，所以对于唐代分期，应以敦煌地区历史变迁和石窟营建过程作为依据，史苇湘先生为此做过概括性论述："唐朝历史长达二百八十九年，开窟最多，艺术风格变化显著，前人把它分为初、盛、中、晚四期是很有见地的。但是，如何划分唐代的这四段时间？显然不能照搬通史或文学史上习惯的时期划分。沙州、河西有不同与内地的地方历史，例如初唐，内地早已统一，敦煌地方却还有五六年的动荡、割据；盛唐则起于神龙，讫于建中；之后是吐蕃王朝将近七十年的统治，佛教空前繁荣，形成了莫高窟后期的地方风格，归义军时代只不过是对它的继承和发展。因此，莫高窟唐代艺术的分期不能不建立自己的标准。"[①]所以史先生将敦煌的唐代历史划分为"初、盛、吐蕃、晚"四个时期，每个时期包含的具体时段又由沙武田先生做了厘定，具体如下：初唐（约620—705）、盛唐（705—786）、中唐吐蕃统治时期（786—848）、晚唐张氏归义军时期（848—914）。[②]

段文杰先生在《唐代前期的莫高窟艺术》一文中也有一种分期方式，即唐朝中央政府直接控制时期（618—781）、吐蕃占领时期（781—848）、张议潮统治时期（848—907）。[③]另外，牛龙菲先生在《敦煌壁画乐史资料总录与研究》中，对唐代敦煌莫高窟有音乐图像的洞窟同样有一个分期："初唐时期（618—704）、盛唐时期（705—780）、中唐时期（781—847）、晚唐（848—906）。"[④]综合来看，历史分期只是某一类研究的时间参照，分期标准不同也就意味着分期结果各异，所以我们无法机械地划分某一地区政治史、文化史的绝对时期。因为无论是政治变动还是石窟营建，其本身是一个传承与发展并存的历史过程，时间的重叠与错

① 史苇湘《关于莫高窟内容总录》，敦煌文物研究所编《敦煌石窟内容总录》，北京：文物出版社，1982年，第180至182页。

② 沙武田《吐蕃统治时期敦煌石窟研究》，北京：中国社会科学出版社，2013年，第1至2页。

③ 两种分期方式的不同在于史、沙二位先生的划分方式是基于敦煌历史进行的，段先生的划分方式则更多依赖唐代历史，所以才有段分将初、盛唐两期合并为唐朝中央政府直接控制时期，将敦煌唐代历史开始与结束的时间与唐王朝建国与灭亡的时间保持一致；而史、沙分期将敦煌历史起始的时间做了相对的后延，并把914年曹氏归义军政权的建立时间作为了唐王朝统治在敦煌完结的标志。其实，两种划分方式的真正不同主要集中在吐蕃统治敦煌的开始年代，即学术界长期讨论的沙州陷蕃究竟是在建中二年（781）还是贞元二年（786）的问题，关于此，沙武田先生已在《吐蕃统治时期敦煌石窟研究》的《导论》部分做了详细梳理，此处不再赘述。参见段文杰《唐代前期的敦煌艺术》，敦煌文物研究所编《中国石窟 敦煌莫高窟》第三卷，北京：文物出版社、东京：平凡社，1987年，第161页。

④ 牛龙菲先生的划分则依据史苇湘先生的观点，只是将中唐即吐蕃时代的开始从贞元二年（786）前移至建中二年（781），即同意吐蕃于781年开始有效统治敦煌的学术观点。参见牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996年，第55至190页。

位正是历史的真实，也符合历史发展的规律。鉴于本研究要将唐代石窟壁画中音乐图像的考证作为主要内容，研究和使用的洞窟资料大多基于史苇湘先生在《敦煌石窟内容总录》中的唐代分期，故将以此划分方式为依据，同时也应注意吸收在唐代洞窟分期方面取得的最新进展和成果。

参照目前学术界对石窟壁画音乐图像涵盖范围、具体分类等方面的研究理论，可以将石窟壁画上音乐图像定义为：在石窟壁面的经变画、说法图和出行图等宗教或世俗题材绘画以及各种装饰性图案中出现的以乐器和乐伎[①]为主要表现内容的图像。莫高窟壁画音乐图像通常包括天乐和伎乐两大类，天乐仅有乐器以不鼓自鸣方式出现。伎乐有明确的演奏主体进行乐器演奏，其在壁画中统称乐伎，主要包括伎乐天和伎乐人两类，其中伎乐天分为："菩萨乐伎、天宫乐伎、飞天乐伎、化生乐伎和护法神乐伎；伎乐人即世俗乐伎，有故事画、供养人、出行图、嫁娶图和宴饮图乐伎之分。"[②]

根据《敦煌莫高窟内容总录》和史苇湘先生《关于敦煌莫高窟内容总录》一文对唐代石窟数量的详细统计，敦煌莫高窟唐代石窟分初唐，盛唐，中唐吐蕃和晚唐四个时期共计228个，分别是初唐时期44个、盛唐时期80个、中唐吐蕃时期44个以及晚唐时期60个，[③]所以唐代莫高窟壁画凡涉及音乐图像的内容均在本研究的涵盖范围之内，这些音乐图像主要被绘制在各类经变画中，经变画和其中所绘音乐图像就成为本课题的主要研究对象。而经变画又是石窟壁面最为重要的部分，因此本文将从唐代石窟中分别选择每个时期音乐图像最为丰富和最具代表性的石窟，以石窟作为整体，以经变画作为局部；以经变画作为整体，以音乐图像

① 由于莫高窟壁画中的舞伎通常与乐伎一同出现并组成完整的乐舞场景，所以本文也将舞伎归入音乐图像范围加以讨论。
② 参见郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002 年，第 206 页。
③ 初唐时期石窟包括：第 57、60、68、71、77、96、202、203、204、205、209、210、211、212、213、220、242、244、280、283、287、321、322、328、329、331、332、333、334、335、338、339、340、341、342、371、372、373、375、381、386、390、392、448 窟；盛唐时期石窟有：第 23、26、28、31、32、33、34、39、41、42、44、45、46、47、48、49、50、51、52、66、74、75、79、80、91、101、103、109、113、115、116、117、119、120、121、112、123、124、125、126、129、130、148、162、164、165、166、170、171、172、175、176、180、182、185、194、199、208、214、215、216、217、218、219、225、264、319、320、323、374、384、387、444、445、446、458、460、482、484、490 窟；中唐吐蕃时期石窟计有：第 21、92、93、112、133、134、135、153、154、155、157、158、159、179、186、188、191、197、200、201、202、222、231、236、237、238、240、258、357、358、359、360、361、365、369、370、447、469、471、472、474、475、478、479 窟；晚唐时期石窟包括：8、9、10、12、13、14、16、17、18、19、20、24、54、82、85、94、102、104、105、106、107、111、114、127、128、132、138、139、141、144、145、147、150、156、160、161、163、167、168、173、177、181、183、184、190、192、193、195、196、198、221、227、232、241、336、337、343、459、470、473 窟。参见敦煌文物研究所编《敦煌石窟内容总录》，文物出版社，1982 年，第 1 至 176 页；参见史苇湘《关于莫高窟内容总录》，敦煌文物研究所编《敦煌石窟内容总录》，北京：文物出版社，1982 年，第 180 至 182 页。

作为局部，自始至终贯穿从整体到局部再到整体的研究脉络。除将音乐图像作为主要研究对象外，敦煌文书中关于音乐的记载和敦煌画稿中与音乐图像相关的部分，也是本研究着重关注的内容。应当认识到，唐代莫高窟壁画音乐图像研究的最终目的是通过图像研究解决唐代音乐史的现实问题，那么完成对音乐图像真实性的讨论，则是本研究持续进行的基础。对敦煌画稿中音乐图像的研究，一方面可以使我们认识壁画音乐图像绘制的过程，另一方面也可以说明壁画音乐图像的来源，这对于确定音乐图像的真实性具有关键性作用。此外，将敦煌文书中相关的音乐记载与壁画音乐图像的研究结果加以综合，既能够以图文互证的方式提高研究的合理性和准确性，同时也能拓宽本课题的研究范围，加深本课题的研究深度。

二、研究史综述

关于本课题的研究史，拟从唐代音乐史和敦煌莫高窟壁画音乐图像两个方面进行梳理。关于唐代音乐专门史研究的最早论著，是日本学者岸边成雄先生所著《唐代音乐史的研究》[①]，此书可谓是唐代音乐史研究领域的扛鼎之作。该书首先对唐以前音乐制度的变迁进行详细考证，之后详细考证唐代的音乐机构，对唐代“坐、立部伎”“十部乐”以及“太常四部乐”的起源、沿革、内容和相互关系均单列章节阐述。在论述唐代“乐部”时，使用包括敦煌莫高窟壁画在内泛东南亚地区的各类音乐图像资料，将本书的研究视角提升到一个新的高度，足见作者研究视野之宽泛、范围之广阔。另外，本书将整个唐代的音乐史以“玄宗开元时期”为节点划分为“初、中、末”三期，可以说是对唐代音乐史研究的重要贡献。由于该书以大量的文献资料作为研究基础，对每个章节进行了极为细致地梳理，也就导致各部分研究过于条分缕析，使整部著作的系统化和连贯性受到一定损失，但瑕不掩瑜，此书的出版标志着唐代音乐史研究进入一个新的阶段。

国内最早对唐代音乐史以专著形式进行研究的是关也维先生的《唐代音乐史》[②]，该书分九个章节对唐代民间音乐、宫廷雅乐、燕乐、创作技法、音乐机构以及国内音乐的融合与对外交流等做了分别考证与论述，较为详实地展现唐代音乐所包含的基本内容，是一部系统论述唐代音乐文化的著作。然而，该书对唐

① 岸边成雄著，梁在平、黄志炯译《唐代音乐史的研究》，台北：台湾中华书局，1973 年。
② 关也维《唐代音乐史》，北京：中央民族大学出版社，2006 年。

代音乐机构、制度和内容之间的相互关系并未做过多涉及，缺少对唐代音乐的纵向研究。另外，该书在论述唐代宫廷燕乐部分时，将燕乐乐器与乐器组合加以专门考证，但却将敦煌石窟壁画中的乐器组合形式全部纳入天宝十二年之后“唐代胡汉之乐‘合作’的新的乐器组合形式”这一范围之中，未做专门的分类与区别，这应该是本研究需要避免的。

除以上两部专著外，日本学者林谦三先生的《东亚乐器考》[①]以及由东洋音乐学会编辑出版的《唐代的乐器》[②]也是本研究需要参考的重要论著。《东亚乐器考》一书以日本奈良正仓院所藏公元八世纪的一批东亚古乐器实物作为研究对象，特别将唐代方响、细腰鼓、琴、筝、竖箜篌、阮咸、琵琶、尺八、横笛等乐器进行了详细考证，并对这些乐器的起源、变迁和传播进行相关推论。《唐代的乐器》一书实为岸边成雄和林谦三先生的论文集，其中林谦三先生的文章共四篇：《匏琴考》《方响杂考》《显现在佛典中的乐器、音乐、舞蹈》和《唐代铜鼓文献中的两个疑点》；收录岸边先生的文章八篇：《唐代乐器的国际性》《琵琶的渊源》《欧美人的琵琶西方起源论及其批判》《箜篌的渊源》《从敦煌画中发现的音乐资料——尤其与河西地方音乐的关系》《南北朝隋唐时代的河西音乐——关于西凉乐与胡部新声》《五代前蜀始祖王建墓棺座石雕上的二十四乐妓》《周文矩的唐代宫妓合乐图》。这两本论著不仅对乐器实物进行研究，而且将敦煌壁画、墓葬壁画等音乐图像纳入研究范围，这对于本课题研究具有重要的指导和借鉴作用。

对于敦煌莫高窟壁画音乐图像研究，伯希和、林谦三等前辈学者已经有所涉及，但最早进行专题研究的是日本学者岸边成雄先生，其在上世纪三十年代发表《从敦煌画中发现的音乐资料——尤其与河西地方音乐的关系》和《南北朝隋唐时代的河西音乐——关于西凉乐与胡部新声》[③]等文首次将敦煌壁画音乐图像做系统的调查和考证，以音乐图像和文献资料相互印证的方式对唐代的河西地区音乐展开研究。我国学者在这一领域的先驱当属阴法鲁先生，其于1951年撰写《从敦煌壁画论唐代的音乐舞蹈》[④]，运用敦煌壁画中的乐舞图像，从中原乐舞的起

① 林谦三著，钱稻孙译《东亚乐器考》，上海：上海书店出版社，2013 年。
② 东洋音乐学会《唐代的乐器》，东京：日本音乐之友株式会社，1968 年。
③ 岸边成雄《从敦煌画中发现的音乐资料——尤其与河西地方音乐的关系》、《南北朝隋唐时代的河西音乐——关于西凉乐与胡部新声》，东洋音乐学会编《唐代的乐器》，东京：日本音乐之友株式会社，1968 年。
④ 阴法鲁《从敦煌壁画论唐代的音乐舞蹈》，《文物参考资料》，1951 年，第 4 期。

源、西域乐舞东传、唐代乐舞盛行和壁画乐器考证等几个方面对唐代乐舞做了系统研究，另外还有刊载于1951年中国民族研究所油印本的蓝玉裕先生的《敦煌壁画音乐资料提要》等，这些文章可谓唐代敦煌莫高窟壁画音乐图像研究的早期代表作。1984年，叶栋先生在对《敦煌曲谱》解译的基础上，撰写《敦煌壁画中的五弦琵琶及其唐乐》[①]，对敦煌莫高窟石窟壁画中的五弦琵琶图像进行统计，而且对琵琶在唐代的东传做了考证。紧接着，蒋咏荷先生发表《敦煌壁画中的隋唐乐器及组合形式》[②]一文，对隋唐时期敦煌莫高窟石窟壁画乐器及乐队做细致研究，以图表的方式整理乐器组合，并提出六种乐器组合形式的概念。

同年，庄壮先生所著《敦煌石窟音乐》[③]出版，该书对敦煌莫高窟石窟壁画中的乐伎、乐器、乐队和乐舞图像分别做了统计和整理，而且对有音乐图像的敦煌莫高窟石窟都一一进行文字描述，此书成为敦煌壁画音乐图像领域的早期性研究成果。之后，牛龙菲先生的《敦煌壁画乐史资料总录与研究》[④]于1991年问世，该书分上、下两卷，上卷为音乐图像总录，在继续对敦煌莫高窟所有涉及音乐图像的石窟进行全面调查的基础上，以分窟与分期的方式统计乐器图像资料，而且将音乐图像所在石窟壁画内容、乐器类型、乐舞类型以图表形式加以说明。下卷为乐史资料部分，针对莫高窟壁画音乐图像中具有典型性的弹拨、吹奏和打击类乐器，乐舞图像以及世俗与宗教乐舞进行考证，牛著可谓目前研究敦煌莫高窟石窟壁画音乐图像资料最全面和详实的工具书。此外，郑汝中先生的《敦煌壁画乐舞研究》[⑤]一书对敦煌壁画乐舞图像加以科学分类，严谨界定“壁画乐舞”“壁画乐舞图式”“壁画乐伎”“壁画乐器”等概念，为壁画音乐图像奠定理论基础，而且对壁画音乐做了图像学阐释，这些都标志着敦煌莫高窟壁画音乐图像研究上升到新的阶段。除以上三部著作之外，高金荣先生的《敦煌石窟舞乐艺术》[⑥]、王克芬与柴剑虹先生合著的《箫管霓裳——敦煌乐舞》[⑦]以及高德祥先生的《敦煌古代乐舞》[⑧]等书，也将是本研究所参考的重要资料。在此之后，关于敦煌壁画音乐图像的各种专题和专项研究逐渐从音乐考古学、音乐图像学、考古类型学

① 叶栋《敦煌壁画中的隋唐乐器及组合形式》，《音乐艺术》，1984 年，第 1 期。
② 蒋咏荷《敦煌壁画中的隋唐乐器及其组合形式》，《乐府新声》，1984 年，第 3 期。
③ 庄壮《敦煌石窟音乐》，兰州：甘肃人民出版社，1984 年。
④ 牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1991 年。
⑤ 郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002 年。
⑥ 高金荣《敦煌石窟舞乐艺术》，兰州：甘肃人民出版社，2000 年。
⑦ 王克芬、柴剑虹《箫管霓裳——敦煌乐舞》，兰州：甘肃教育出版社，2007 年。
⑧ 高德祥《敦煌古代乐舞》，北京：人民音乐出版社，2008 年。

等角度出发，对敦煌壁画音乐图像中的乐器、乐队、乐伎进行系统化地分类研究与考证。①

敦煌石窟壁画音乐图像研究尚属一门新兴学科，其研究需要音乐学、图像学和考古学三者有机结合，从研究肇始至今，已从单纯地文字性介绍和调查统计发展到理论与实践相结合的研究阶段，但暴露的问题同样显而易见，如研究缺乏统一的标准与规范，以有音乐图像出现的唐代洞窟统计为例，莫高窟壁画音乐图像研究中最具代表性的三部著作的统计数据差距较为明显。庄壮先生的《敦煌石窟音乐》统计有音乐图像的唐代石窟共有93个，其中初唐14个、盛唐24个、中唐26个，晚唐29个；②牛龙菲先生《敦煌壁画乐史资料总录与研究》中唐代洞窟总数为111个，其中初唐19个、盛唐25个、中唐35个，晚唐32个；③而《敦煌壁画乐舞研究》统计的洞窟136个，包括初唐24个、盛唐45个、中唐30个、晚唐37个。④可见，三位先生统计的石窟数量不仅在总数上完全不同，各分期石窟数也存在较大差异。其次，在辨识石窟壁画音乐图像和统计各类乐器图像方面，三种著作的统计数据依然不一。根据庄壮先生的统计："有伎乐组成的乐队达246组，有打击乐14种，管乐9种，弹拨乐12种"⑤共计35种；牛龙菲先生《敦煌壁画乐史资料总录与研究》中得出的统计结果是乐器约54种，乐器图像共有4095件；⑥郑汝中先生则认为："敦煌莫高窟石窟壁画上共有各种乐伎3000余身，有大小不同的乐队约500组，共出现乐器44种，4549件。"⑦三位先生对唐代石窟壁画音乐图像

① 主要的研究成果包括：庄壮《敦煌壁画乐队排列剖析》，《音乐研究》，1998 年，第 3 期；庄壮《敦煌壁画乐队排列剖析》，《音乐研究》，1998 年，第 3 期；庄壮《敦煌壁画上的打击乐器》，《交响——西安音乐学院学报》，2002 年，第 4 期；庄壮《敦煌壁画上的吹奏乐器》，《交响——西安音乐学院学报》，2003 年，第 4 期；庄壮《敦煌壁画上的弹拨乐器》，《交响——西安音乐学院学报》，2004 年，第 4 期；庄壮《敦煌壁画乐器组合艺术》，《交响——西安音乐学院学报》，2008 年，第 1 期；郑汝中《敦煌壁画乐器分类考略》，《敦煌研究》，1988 年，第 4 期；郑汝中《敦煌壁画乐器分类考略》，《敦煌研究》，1988 年，第 4 期；郑汝中《敦煌壁画乐伎》，《敦煌研究》，1989 年，第 4 期；郑汝中《敦煌乐舞壁画的形成分期和图式》，《敦煌研究》，1997 年，第 4 期；高德祥《敦煌石窟壁画中的各种鼓》，《乐器》，1988 年，第 2 期；高德祥《敦煌石窟壁画中的吹奏乐器》，《乐府新声》，1989 年，第 4 期；高德祥《敦煌壁画中的不鼓自鸣乐》，《乐器》，1990 年，第 2 期；高德祥《敦煌壁画的<鸟歌万岁乐>》，《中国音乐》，1991 年，第 1 期。

② 庄壮《敦煌石窟音乐》，兰州：甘肃人民出版社，1984 年，第 72 至 73 页。

③ 牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996 年，第 55 至 190 页。

④ 需要提及的是本书统计数据有前后不一的问题，现摘录原书文字如下："唐代有音乐图像的洞窟 112 个：初唐 24 个、盛唐 45 个、中唐 30 个、晚唐 37 个"可见其中四期石窟数相加的总数 136 个与首句中 112 个并不符合，而该书后附的《莫高窟音乐洞窟统计表》中，除初唐、中唐和晚唐的石窟数与第 20 页的表述一致外，盛唐石窟数又统计为 44 个。参见郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002 年，第 20、212 至 215 页。

⑤ 此数据来自《敦煌石窟音乐》，2008 年庄先生发表《敦煌壁画乐器组合艺术》一文将统计结果增加为"乐器图像达 6300 件，涉及不同乐器约 70 多种。"参见庄壮《敦煌石窟音乐》，兰州：甘肃人民出版社，1984 年，第 9 页；庄壮《敦煌壁画乐器组合艺术》，《交响——西安音乐学院学报》，2008 年第 1 期，第 7 页。

⑥ 牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996 年，第 257 页。

⑦ 郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002 年，第 201 页。

未做专门统计，但如果整个莫高窟壁画音乐图像统计结果差异较大，那么唐代数据结果应该也是如此。当然，从音乐图像的性质讲，其在壁画中多具装饰，辅助和补充功能，它并非壁画最主要的部分，所以对其进行一一甄别本身就有一定难度，再加上统计标准不一，调查时间先后，实际统计误差，对个别音乐图像的争议以及部分壁画逐年漫漶带来的辨识困难，均有可能导致统计结果的差异。鉴于此，本文应将研究重心放在某一类壁画或某一单个石窟、壁画之上，对其中包含的音乐图像做详细的辨识与统计，再通过参考以上不同的统计结果，最终得出符合壁画音乐图像总体发展趋势的唐代特点。

三、本选题的意义

从文献记载看，唐代音乐制度的健全，机构的完备，内容的丰富以及交流的广泛在历史上都是空前的，莫高窟唐代石窟数量又极其可观并且是敦煌艺术全盛状态的展现，其中经变画作为壁画主体内容这一趋势，导致音乐图像大量出现，这也从另一个侧面反映出唐代音乐文化的辉煌。众所周知，音乐是时间性的听觉艺术，它的主体是声音。音乐的特殊性决定了我们无法聆听或是还原古代音乐，只能通过图像、文字等其他途径来了解，所以莫高窟壁画音乐图像对于唐代音乐史的补充可谓举足轻重，对其进行研究能够使唐代音乐史更加具体和形象，如对乐器图像的考证有助于理清唐代器乐发展的脉络，对乐器组合形式、乐舞编制的分析有助于掌握唐代乐舞使用的规律，音乐图像、敦煌画稿和敦煌文书三者的结合有助于还原唐代敦煌地区音乐发展的实际状况。所以本研究对于重新认识唐代音乐，以图像解读唐代音乐，用文字书写唐代音乐，都具有积极的学术意义。另外，通过探究壁画音乐图像的来源，功能和意义，使我们以石窟或壁画的视角去审视唐代敦煌地区音乐文化的多重面貌，诸如外来文化与本土文化的融合程度，佛教社会化的进程，音乐审美思想在壁画中的反映以及礼乐制度在当时社会的实践。同时应该看到，壁画音乐图像其形式依然是美术创作，所以对音乐图像的解读必须兼顾其作为美术作品的普遍特征，在研究过程中，做到音乐与美术相结合的解读方式，才能将壁画音乐图像更加清晰、真实地展现在世人面前。

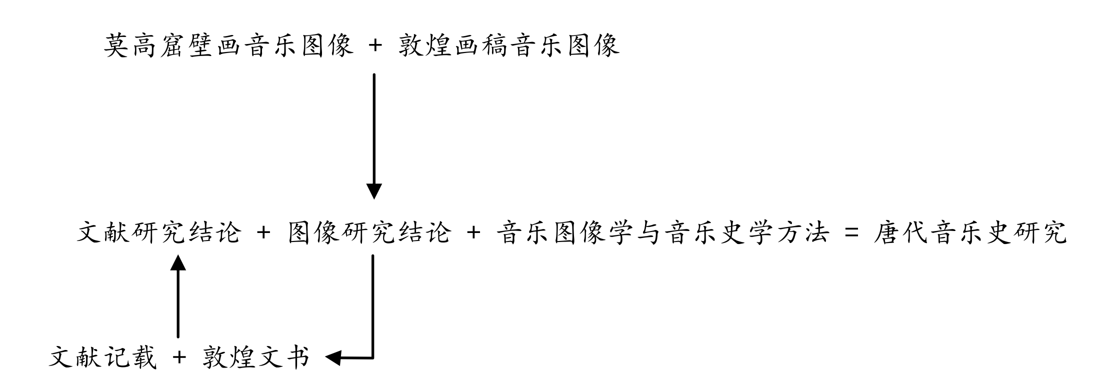
四、研究方法与思路

本选题主要依据与唐代音乐相关的文献记载和敦煌文书以及唐代莫高窟壁画和敦煌画稿音乐图像，通过历史文献学、音乐史学以及音乐图像学的相关研究方法，在对唐代莫高窟壁画音乐图像进行音乐学和图像学分类的基础上进行系统考证与研究，力图在乐器、排列与组合形式、乐队编制以及壁画音乐图像功能等方面得出一定结论，在与文献资料互证的前提下，对唐代敦煌地区音乐机构、乐器、乐舞配置等相关问题做进一步的研究。

本文拟从两个部分进行研究，即唐代莫高窟壁画音乐图像基本问题和唐代莫高窟壁画音乐图像专题研究。在第一部分中，主要完成对唐代莫高窟音乐图像的概述，以经变画作为切入点，讨论音乐图像在壁画中具有的功能和意义，通过敦煌画稿中音乐图像对壁画音乐图像的来源及真实性做简要探讨，以敦煌文书中与音乐相关的记载考证敦煌地区音乐文化，为之后文字与图像间一一配对式研究夯实理论基础。在接下来的专题研究中，本文选择初、盛、中、晚四个时期中音乐图像最具代表性的洞窟，详细研究其中出现的各类音乐图像，将第一部分形成的研究结论与具体的个案研究相统一，以石窟作为整体讨论音乐图像绘制的规律，具备的功能和不同时期音乐图像间的联系，以形成最终的研究结论。

再具体的研究中，对涉及隋、唐及五代音乐的历史文献和研究成果做全面的搜集，整理出与本选题研究相关的所有材料，然后按音乐制度、机构、内容等加以分类，注意文献材料的互证与甄别，保证每条研究结论客观真实性，尽量接近史实，以便为下一步研究工作的开展做相应的理论准备。对唐代莫高窟壁画和敦煌画稿音乐图像进行收集，除使用现有的文本图像之外，要深入实地，采用音乐考古学的调查方法获取完备、准确的各类音乐图像。之后，对获取的图像资料以采集方式和图像类型进行系统归类于保存。应该注意到，由于历史或自然环境因素的影响，导致部分壁画出现剥落、脱色等现实问题，这将对图像识别和采集带来困难，所以如何在实地调研过程中保证获取图像资料的全面、准确，避免疏忽与遗漏的出现，将是图像收集和下一步研究能否顺利进行的关键。对所收集的图像资料开展识别与统计，进行分类研究，综合前期文献研究结果，设计出合理的研究框架，并注意与最新研究中相关成果的对比与补充，将图像资料与文献资料有机结合利用，对唐代敦煌莫高窟壁画音乐图像进行重点研究，以期形成最终的

研究成果。



五、研究旨趣与难点

本选题所要建构的研究框架，是以音乐为基础的。围绕这个中心，又面临文献与图像两个部分的展开。相对而言，对音乐图像的研究是选题是否顺利进行的关键，其中重点是对乐器图像进行识别与考证，对乐器排列、组合形式以及编制进行分析归类，而乐器考证、组合形式和编制归类又需要结合文献研究结果。所以在梳理音乐类历史文献的过程中，尽量从原始资料出发，注意对同一事件、同一内容在不同时期、不同文献中的记载，对同一记载尽量多地寻找旁证、佐证，对矛盾或不一的记载要合理分析、甄别，避免对文字记载的盲目依赖。从客观的角度讲，历史的真相是无法完全被还原的，但作为历史研究者，必须尽量将研究中的讹误与纰漏降到最低，以最大限度地接近历史的真实。

应该理性地认识到，敦煌文书出现的时间与敦煌壁画绘制时间在大的范围上似乎是一致的，但如果具体到某一洞窟，某一记载，其所处的时间和空间并非一致，所以在将文献与图像并置研究的过程中，如何还原音乐文化语境，将历史背景，乐器和乐舞的流行与传播，洞窟壁画绘制等方面结合起来做共时性的研究，将是本选题所面临的难点之一。根据之前陈述，本研究的主要研究对象大多来自于唐代的佛教经变画中，所以将音乐图像放置在特定的环境——石窟壁画，其主要是佛教思想的表达。而作为音乐图像本身，其形式无论是宫廷燕乐还是民间俗乐，终归是音乐审美的体现，所以将佛教思想与音乐审美做到统一，是本选题在

进行壁画音乐图像功能讨论过程中的又一难点。

本研究作为敦煌学、音乐史学与音乐图像学交叉研究的学术实践，将音乐图像资料融入到目前以文献为主的音乐史学研究中，使这一研究更加丰富，更加立体。详细探究以下四个方面是否统一，即文献记载与壁画表现是否统一，音乐审美与壁画审美是否统一，音乐内容与壁画内容是否统一，音乐功能与宗教思想是否统一。通过壁画音乐图像与文献的结合，以音乐图像学和音乐考古学理论作为指导，对石窟壁画音乐图像加以明确界定，在今后的研究中，能够科学系统地对壁画音乐图像进行辨识、采集、分类和研究，对研究包括敦煌石窟在内的众多石窟壁画，甚至是反映音乐内容的各类音乐图像资料提供相关的学术支持。

上篇 唐代莫高窟壁画音乐图像基本问题

第一章 唐代莫高窟壁画音乐图像概述

石窟壁画音乐图像主要指在石窟壁面的经变画、说法图和出行图等宗教或世俗题材绘画以及各种装饰性图案中出现的以乐器和乐伎为主要表现内容的图像。如果在这个表述之前附加一个定语——唐代莫高窟，便成为本文主要的研究对象，而唐代莫高窟壁画音乐图像的涵盖范围也无外乎此。检讨先贤对于该领域数十年的研究，大多以基础性的调查统计为主，一言蔽之，是为后续研究解决了“是什么”的问题，但随着研究的不断拓宽与深入，我们发现在对壁画音乐图像进行辨识、收集、分类和整理之后，关于壁画音乐图像“为什么”的问题接踵而至，即如何对音乐图像进行音乐学、图像学、历史学等不同角度的诠释，来探究音乐作为图像出现在佛教石窟的原因、音乐图像的产生过程以及与古代现实音乐之间的关系。从实践的角度讲，如果仅停留在“以石窟说石窟”抑或“以图像说图像”的阶段，可能无法实现学术真正的价值，音乐图像同样如此，当我们以音乐的视线回溯壁画绘制的过程，反思音乐图像与佛教传播的关系，窥探古代音乐史中不为人知的真实，才能使历千年而不朽的石室遗珍为今世所用。

第一节 音乐图像在洞窟中的位置

莫高窟壁画音乐图像几乎遍及石窟各个位置，主要包括四壁和窟顶，音乐图像以乐器、乐队和乐伎为表现内容。每个时代石窟营造的差异直接关系着音乐图像的出现位置和内容，一方面，不同的洞窟形制将决定其内部壁画的布局，另一方面，每个时代具有的典型风格又导致洞窟形制以及壁画内容的不同。根据萧默先生在《敦煌建筑研究》中的观点，莫高窟洞窟形制一般分为六种，分别为中心塔柱窟、禅窟（毗诃罗式）、覆斗式（殿堂窟）、涅槃窟、大佛窟和背屏式，而中心塔柱窟、覆斗式和背屏式又分别是北朝、隋唐、五代至宋这三大阶段的基本形制。[①]唐代主要以覆斗式洞窟为主要形制，除此之外也有一部分洞窟为涅槃窟和大佛窟，如图 1 所示。覆斗式洞窟模仿汉晋以来宫殿建筑的形制，主要是为适应群塑和大型壁画，宽阔的主室空间拓宽四壁的观赏距离，使每个壁面可以安排不

① 参见萧默《敦煌建筑研究》，北京：机械工业出版社，2003 年，第 297 页。

同题材的经变画，而且“覆斗顶中央高起，形成自拱，高起的窟顶不会产生大片平顶的压抑之感，给人以良好的空间印象。”[①]窟顶四披和藻井的位置，又可以绘制大量的装饰图案，整个洞窟俨然一座精致的佛殿，使佛教艺术与石窟建筑结合得流畅自然，音乐图像也伴随唐代覆斗式窟的成熟而逐渐丰富起来。

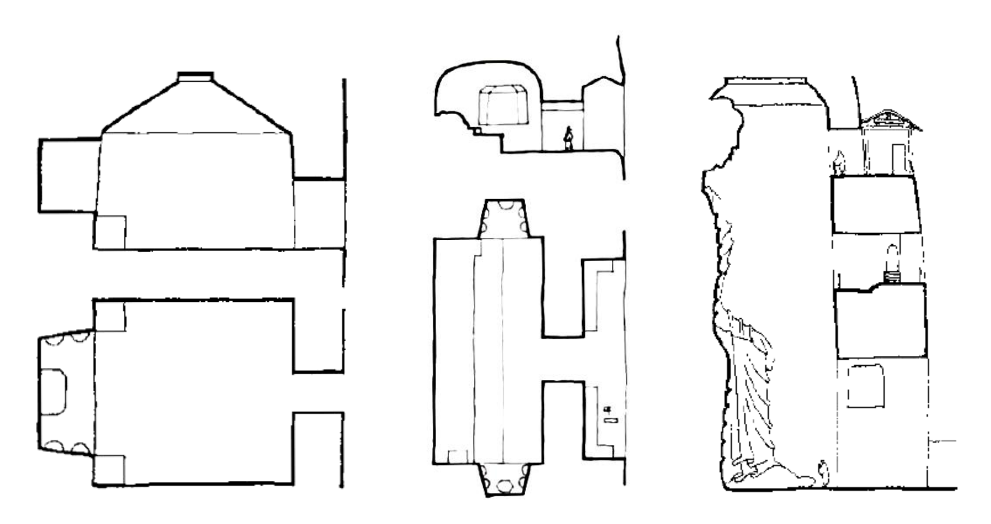


图1 唐代莫高窟主室形制平面图和剖面图（从左至右依次为覆斗式、涅槃窟和大佛窟）

（图像采自萧默《敦煌建筑研究》，北京：机械工业出版社，2003 年，第 309、321、322 页。）

覆斗式洞窟的佛龛大多开在西壁，佛龛内以一佛、二弟子、二菩萨、二天王七身一铺的群像为通常的塑像形式，龛内壁面和龛楣以及佛龛外两侧均有音乐图像出现，大多为伎乐形式；窟顶藻井四周和四披以装饰性图案为主，其中的音乐图像同样以伎乐为主，但也有个别洞窟四披绘有不鼓自鸣乐器，如晚唐第 9 窟和第 12 窟；洞窟东壁甬道门两侧以及南北壁均绘制各种大型经变画，大量的音乐图像也在其中出现，主要包括不鼓自鸣乐器和各类不同伎乐。（图 2）

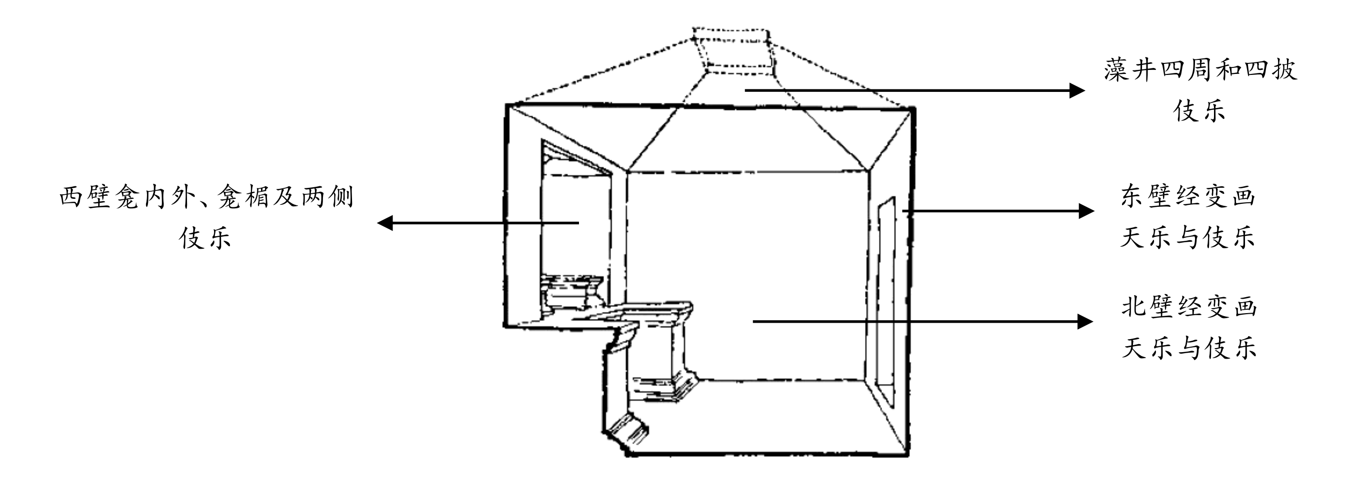


图2 唐代莫高窟覆斗式窟音乐图像位置示意图

（图像采自《敦煌建筑研究》，第 297 页。）

① 萧默《敦煌建筑研究》，北京：机械工业出版社，2003 年，第 317 页。

第二节 音乐图像的界定与分类

对于敦煌壁画音乐图像研究，遵循不同的分类标准会产生不同的结果，如郑汝中先生在《敦煌壁画乐舞研究》中以乐伎和乐器两大类别对音乐图像进行研究，其中将乐伎分为伎乐天与伎乐人，伎乐天包括天宫乐伎、飞天乐伎、化生乐伎、护法神乐伎和经变画乐伎，伎乐人主要有供养人乐伎、出行图乐伎、嫁娶图乐伎和宴饮图乐伎；[①]庄壮先生的《敦煌石窟音乐》同样以壁画中的乐器和乐队作为研究的两个部分，同时把乐伎划分为天乐与俗乐，[②]天乐与俗乐分类基本与郑著相同。通过对比乐伎的分类发现，郑著的“伎乐天”相当于庄著的“天乐”“伎乐人”等同“俗乐”，也就是说郑先生是以音乐演奏的主体作为划分依据，而庄先生的划分是以具体的音乐为侧重。两种著作中的划分尽管大同小异，却隐含着壁画音乐图像研究缺乏统一学术标准的问题，在研究与表述中容易出现“伎乐”与“乐伎”相互混淆的错误。

一、伎乐与乐伎

“伎”在《说文解字》中的解释为：

与也。《诗》曰：“籍人技忒。”[③]

《说文解字注》中言：

与者，党与也。此伎之本义也。《广韵》曰：“侣也。”不违本意。俗用为技巧之技。[④]

所以在《事物纪原》中，将天文、地理、卜法、算术等统称为“伎术”。[⑤]那么“伎乐”的意思就不言而喻，即乐舞技艺或专门从事乐舞的艺人，“乐伎”则专指这类艺人。如《旧唐书》卷七十六记载：

常命户奴数十百人专习伎乐，学胡人椎髻，翦彩为舞衣，寻橦跳剑，昼夜不绝，鼓角之声，日闻于外。[⑥]

① 参见郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002 年，第 34 页。
② 参见庄壮《敦煌石窟音乐》，兰州：甘肃人民出版社，1984 年，第 9 页；庄壮《敦煌壁画乐伎形式》，《音乐研究》，1993 年第 3 期，第 77 至 80 页。
③ 许慎《说文解字》，北京：中华书局，1963 年，第 166 页。
④ 许慎撰，段玉裁注《说文解字注》，上海：上海古籍出版社，1981 年，第 379 页。
⑤ 参见高承《事物纪原》，北京：中华书局，1989 年，第 393 页。
⑥ 刘昫等《旧唐书》，北京：中华书局，1975 年，第 2648 页。

《新唐书》卷一百四十八记载：

布号泣固辞，不听，乃出伎乐，与妻子宾客决曰："吾不还矣！"①

《旧唐书》卷十七上所言：

庚午，贬殿中侍御史王源植为昭州司马。时源植街行，为教坊乐伎所侮，导从呵之，遂成纷竞。②

《旧唐书》卷二十九：

张重华时，天竺重译贡乐伎，后其国王子为沙门来游，又传其方音。宋世有高丽、百济伎乐。③

由于敦煌壁画音乐图像与佛教的密切关系，再来看佛教经典中对此的描述，刘宋时期畺良耶舍所译《佛说观无量寿佛经》言：

其楼阁中，有无量诸天，作天伎乐。④

唐代玄奘译《药师琉璃光如来本愿功德经》：

鼓乐众伎，随心所玩，皆令满足。

……

以种种华香、涂香、末香、烧香、花鬘、璎珞、幡盖、伎乐，而为供养。⑤

结合上述，"伎乐"一词在音乐图像研究中应指表现音乐表演状态的图像，它突出的是演奏乐器所产生的音乐，当然其前提必须是乐器与演奏主体同时存在，而演奏主体可以称为"乐伎"，具体到敦煌壁画音乐图像，乐伎大多以佛教形象示人，如经文中的"无量诸天"，所以壁画中乐伎的分类也就决定其所属伎乐的性质，一般来说，敦煌壁画中的伎乐包括现实社会中的音乐以及佛教世界中产生的各种带有象征意义的音乐。参照众多前贤对敦煌壁画乐伎的分类和唐代莫高窟音乐图像呈现的特点，⑥可将唐代莫高窟壁画出现的乐伎分为：菩萨乐伎、飞天乐伎、化生乐伎、迦陵频伽乐伎和世俗乐伎六种，同样，伎乐也就与之相对应的六种。（图 3）

① 欧阳修、宋祁《新唐书》，北京：中华书局，1975 年，第 4785 页。
② 刘昫等《旧唐书》，北京：中华书局，1975 年，第 518 页。
③ 刘昫等《旧唐书》，北京：中华书局，1975 年，第 1059 页。
④ 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十二册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 341 至 342 页。
⑤ 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十四册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 405 至 406 页。
⑥ 参见郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002 年，第 34 页；庄壮《敦煌壁画乐伎形式》，《音乐研究》，1993 年第 3 期，第 77 至 84 页；牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1991 年，第 55 至 190 页。

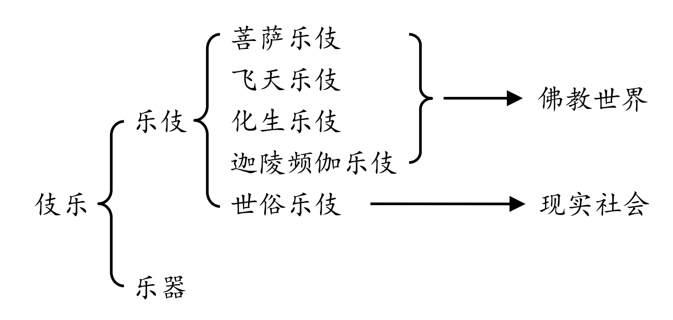


图3 唐代莫高窟壁画伎乐分类示意图

1、菩萨乐伎

菩萨乐伎是唐代莫高窟壁画音乐图像中数量最多的一类乐伎形式，“菩萨”即“以佛法觉悟众生并以最终成佛为实践目的修行者。菩萨在大众信仰中，普遍作护佑众生、神通无限的象征。”①“菩萨乐伎”一词，在佛教典籍中不见记载，庄壮先生解释为：“敦煌壁画中，从早期说法图中的菩萨，到唐代大型经变中的菩萨以至供养菩萨等，其形象数量之多，不可胜数。在众多的菩萨形象中，凡是持乐器的菩萨，应通称之为菩萨乐伎。”②对于此类音乐图像，在以往研究中冠以的称谓也是不同的，比如“净土菩萨乐伎”“净土乐伎”“经变乐伎”或直接称“乐伎”等，一语而论，凡经变画或说法图中在主尊周围出现以单个或乐队形式进行乐器演奏的菩萨皆可视为菩萨乐伎。敦煌壁画中唐代菩萨乐伎均“头戴花冠，身着天衣，腰系长裙，肩披长巾飘带，袒露上身，胸挂璎珞，腕饰钏镯”，③以坐姿或站姿演奏各种乐器，通常以乐队形式对称排列，规模从两身到十数身不等，乐队中间常有舞伎起舞。（图4、图5）所以在壁画中的菩萨伎乐图像就是菩萨乐伎作为演奏主体持乐器演奏乐曲的形式。通过直观对比，我们发现菩萨伎乐是最接近唐代宫廷音乐的一类音乐图像，它应该是以古代音乐实践为摹写对象的，当然，如果将其置于所在壁画或洞窟做整体意义解读的话，菩萨伎乐所具有的宗教意涵往往要大于其本身的音乐属性。

---

① 参见《佛教大辞典》中“菩萨”词条的完整解释，引文处有删节。任继愈主编《佛教大辞典》，南京：江苏古籍出版社，2002 年，第 1071 至 1072 页。
② 庄壮《敦煌壁画乐伎形式》，《音乐研究》，1993 年第 3 期，第 79 页。
③ 郑炳林、沙武田《敦煌石窟艺术概论》，兰州：甘肃文化出版社，2005 年，第 97 页。



图4 莫高窟盛唐第172窟菩萨乐伎图像

（图像采自史敦宇、金洵瑨绘《敦煌乐舞线描集》，兰州：甘肃人民美术出版社，2007年，第14页。）



图5 莫高窟中唐第112窟菩萨乐伎图像

（图像采自《敦煌乐舞线描集》，第151页。）

2、飞天乐伎

飞天，即佛教诸天，最早对“飞天”进行系统研究的是日本学者长广敏雄先生，他在《飞天艺术》一书中指出飞天形象通常以奏乐和起舞形式出现，此与佛教中天歌神“乾闼婆”与天音神“紧那罗”有关。①段文杰先生认为：“敦煌飞天，随石窟以俱来，始于十六国，终于元代，历时千余年，现存六千多身。隋唐两代是敦煌飞天艺术发展的高峰，从外观造型到内心情思的表达，都完成了中国化、女性化、世俗化、歌舞化历程，表现了空灵、欢乐的精神境界和雍容华贵的民族风格。”②

“飞天乐伎”一词历史中不见记载，通常能查阅到的是关于“飞天伎乐”的

① 参见长广敏雄《飞天の芸术》，东京：朝日新闻社，1949年。
② 参见《敦煌学大辞典》段文杰撰“敦煌飞天”词条完整解释，引文处有删节。季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998年，第166至169页。

描述，如北魏杨衒之所撰《洛阳伽蓝记》中记载：

石桥南道有景兴尼寺，亦阉官等所共立也。有金像辇，去地三丈，上施宝盖，四面垂金铃、金宝珠，飞天伎乐，望之云表。[①]

大多学者认为这是关于“飞天伎乐”在历史中的最早记载，[②]或认为除《洛阳伽蓝记》之外，再无“飞天伎乐”的记载，[③]但在南朝梁代释宝唱主编《经律异相》的《阿难问葬法四》中同样有“飞天伎乐”的描述：

振旦国人葬送之法。金银珍宝刻镂车乘。飞天伎乐铃钟歌咏。用悦终亡。[④]

《洛阳伽蓝记》的成书时间应该在杨衒之于东魏孝静帝武定五年（547）重过洛阳之后不久，[⑤]而《经律异相》撰成于南梁武帝天监十五年（516），[⑥]以成书时间看，“飞天伎乐”在佛教类书《经律异相》中的出现要早于《洛阳伽蓝记》。另外，根据引文飞天伎乐在南北朝时期已作为一种天人奏乐的形象出现，而且极有可能是用于车辇或车乘的装饰图案。

从广义上讲，敦煌壁画中的飞天形象均为音乐的象征，但为突出敦煌壁画音乐图像须以演奏为首要标志的特点，仅将手持乐器，呈飞翔姿态的天人形象称为飞天乐伎。据郑汝中先生统计，这类乐伎图像共有 600 余身，一般分散在洞窟窟顶、藻井、佛龛内外以及洞窟四壁。[⑦]到唐代，飞天乐伎除在窟、龛顶部出现之外，大量出现在净土经变画之中，体态衣饰与菩萨乐伎极为接近，只是身上带有硕长飘逸的彩带，以各种飞翔的造型演奏乐器，来渲染和装饰音乐无时、无处不在的佛国景象。（图 6、图 7）

---

① 杨衒之撰，周祖谟校释《洛阳伽蓝记》，北京：中华书局，2010 年，第 64 页。
② 持此观点的学者如段文杰先生、郑汝中先生以及高德祥先生。参见《敦煌学大辞典》段文杰撰“敦煌飞天”词条，季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 169 页；郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002 年，第 38 页；高德祥《敦煌古代乐舞》，北京：人民音乐出版社，2008 年，第 59 页。
③ 赵声良先生在《飞天新论》一文中谈到：“最早是在《洛阳伽蓝记》中，有‘飞天伎乐，望之云表’的记载，但奇怪的是同一时期的文献中我们再找不到有关‘飞天’的记载。”参见赵声良《飞天新论》，《敦煌研究》，2007 年第 3 期，第 15 至 16 页。
④ 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第五十三册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 17 页。
⑤ 参见杨衒之撰，周祖谟校释《洛阳伽蓝记》，北京：中华书局，2010 年，前言部分。
⑥ 参见刘飒《释宝唱著述考》，《古籍整理研究学刊》，2011 年第 3 期，第 12 页。
⑦ 参见郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002 年，第 37 至 38 页。

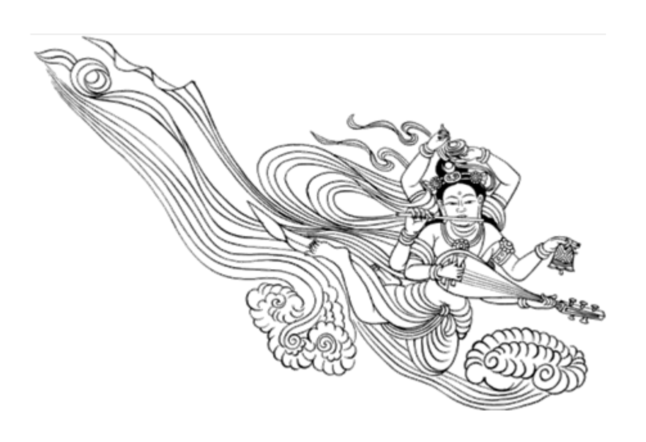


图6 莫高窟盛唐第148窟飞天乐伎图像

（图像采自《敦煌乐舞线描集》，第 61 页。）



图7 莫高窟盛唐第44窟飞天乐伎图像

（图像采自《敦煌乐舞线描集》，第 62 页。）

3、化生乐伎

化生，佛教中所谓六道众生产生的方式，又做“四生”，即卵生、胎生、湿生和化生，其中化生指无所依托，借业力出现者。[①]伴随净土思想在唐代莫高窟的繁荣，化生这一主题逐渐增多，一般以莲花化生为主。根据施萍婷先生研究，“自初唐开始化生盛行，第 341 窟南壁 20 个化生，北壁《弥勒经变》也画 19 个化生；第 335 窟南壁 12 个化生。”[②]化生乐伎，顾名思义就是演奏乐器的化生形象，这类乐伎既有男童又有菩萨。唐之前的化生乐伎一般在佛龛内部、龛楣以

① 参见《佛教大辞典》中“四生”词条的完整解释，引文处有删节。任继愈主编《佛教大辞典》，南京：江苏古籍出版社，2002 年，第 401 页。

② 施萍婷《关于敦煌壁画中的无量寿经变》，《敦煌研究》，2007 年第 2 期，第 3 页。

及窟顶部出现，唐代的化生乐伎则被绘入经变画中，通常出现在主尊身前的水池或廊台，以跪姿或站姿处于盛开的莲花之上，手持各种乐器演奏，使佛教壁画平添几分生机与妙趣。（图 8）化生乐伎以莲花化生为基点，以演奏乐器为表现内容，其中以音乐达到对佛教赞颂的目的自然十分明确，从另一方面来讲，敦煌壁画中出现化生以及化生乐伎图像可能与敦煌地区的社会生活有关。

在敦煌文书中，有寺院七月十五设乐的记载，如 P.2638《清泰三年（936）六月沙州儭司教授福集等状》记载：

七月十五日设乐三禅窟僧衣直布萨庆阳吊孝等用。①

P.2917《乙未年（935 或 995）后常住什物交割点检历》：

大铜悉罗一。汉摩侯罗二。②

以及 P.3111《庚申年（960）七月十五日于阗公主舍施纸布花树台子等历》中记载：

摩侯罗一十，瓶子八十四。③

根据杨琳先生在《化生与摩候罗的源流》中的研究，P.2917 和 P.3111 文书中的“摩侯罗”即化生塑像，而且“到唐代，化生塑像便演变为孩儿形，并与中元节产生了固定的联系，成为中元节的节日时尚。”④在唐代，七月十五不仅为道教中元节庆，同时也是佛教的盂兰盆节，所以敦煌文书记载七月十五的某寺设乐与于阗公主施舍某寺化生塑像应该是为盂兰法会的举行，而且盂兰盆节作为佛教信众为前世父母祈福尽孝的集会，⑤以化生童男形象和音乐作为供奉也是合理的。

另外，在敦煌文书《佛说阿弥陀经讲经文》中也发现有关化生的赞文，由任半塘先生从 P.2212、P.3210 以及北殷 62 文书中辑出整理并编入《敦煌歌辞总编》卷四“杂曲·重句连章”，共十首，定调名为“化生子”，现引相关文字：

① 唐耕耦、陆宏基《敦煌社会经济文献真迹释录》第三辑，北京：全国图书馆文献缩微复制中心，1990 年，第 394 页。
② 唐耕耦、陆宏基《敦煌社会经济文献真迹释录》第三辑，北京：全国图书馆文献缩微复制中心，1990 年，第 26 页。
③ 唐耕耦、陆宏基《敦煌社会经济文献真迹释录》第三辑，北京：全国图书馆文献缩微复制中心，1990 年，第 99 页。
④ 杨琳《化生与摩候罗的源流》，《中国历史文物》，2009 年第 2 期，第 21 至 22 页。
⑤ 敦煌文献 P.2807(7)《七月十五日夏终设斋文》言：“我大师垂教，流化大千，末业苍生，咸资福盖。况目连起运，慈母销殃，迹被娑婆，庆沾幽显者也……考兹殊胜，即用庄严先考妣，讬识净方，游神佛刹，逍遥十地，高步五天……”参见上海古籍出版、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第十八册，上海：上海古籍出版社，2001 年，第 329 页。

化生童子见飞仙

花落空中左右旋

微妙歌音云外听

尽言极乐胜诸天

……

化生童子舞金钿

鼓瑟箫韶半在天

舍利鸟吟常乐韵

迦陵齐唱离攀缘

……

化生童子本无情

尽向莲花朵里生

七宝池中洗尘垢

自然清静是修行①

引文第一首描述飞天乐伎，第二首中既有不鼓自鸣乐器又有迦陵频伽乐伎，第三首中化生童子与净土经变中常出现的“七宝池”相关。这十首“化生子”在《佛说阿弥陀经讲经文》中出现，任先生认为这一部分应为唐代的“化生童子赞”，②而讲经文作为俗讲文本，也是唐代流行的由僧徒向世俗大众讲解演绎佛经或通俗故事的一种讲唱形式。③根据以上罗列资料来看，化生形象在唐代敦煌地区除被绘入经变画中之外，又在佛教盂兰盆节和俗讲的赞文中出现，此时化生往往与音乐有直接联系，如经变画中的化生乐伎、盂兰法会的设乐以及化生童子赞文中大量的音乐形象，而经变画、法会与俗讲又同时指向佛教，所以通过化生乐伎可以看到唐代敦煌地区佛教传播与社会生活之间密不可分的联系。

① 任半塘《敦煌歌辞总集》，上海：上海古籍出版社，1987 年，第 1099 页。
② 参见任半塘《敦煌歌辞总集》，上海：上海古籍出版社，1987 年，第 1100 至 1101 页；《敦煌学大辞典》柴剑虹撰“化生童子赞”词条，季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 546 页。
③ 参见《敦煌学大辞典》张鸿勋撰“俗讲”词条，季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 526 页。



图8 莫高窟晚唐第12窟化生乐伎图像

（图像采自《敦煌乐舞线描集》，第 24 页。）

4、迦陵频伽乐伎

迦陵频伽，即佛教所谓的妙音鸟，其形象为鸟身人首，通常以其声比喻佛界妙音。关于迦陵频伽的记载，多见于佛教典籍且大同小异，如隋智顗说《阿弥陀经义记》云：

> 迦陵频伽妙音清高，可譬佛声，共命两头而同一体生死齐等，故曰共命。此等众鸟昼夜六时演畅五根、五力、七觉、八道，妙音和雅。①

可见，迦陵频伽还包括一身双首的共命鸟，迦陵频伽在佛教中主要以歌咏和赞颂作为主要职能，所以在敦煌壁画中出现大多呈奏乐形态，这一类就是迦陵频伽乐伎。根据壁画图像的直观表现，迦陵频伽乐伎的头、肩、臂以及手的部分与菩萨乐伎近似，头部有发髻或花冠，胸前挂璎珞，双腕饰钏镯，双手持乐器作演奏状，胸部以下为流线型鸟类外形，双翅展开，腿、跗蹠和爪极为逼真。（图 9）共命鸟除双首之外，其余部位与前者相同，故将其同样归入迦陵频伽乐伎之内。由于共命鸟为两头共用一双手臂，所以通常演奏乐器为弦乐器，证明最初的图像创作是考虑过演奏实际的。（图 10）迦陵频伽乐伎始自唐代，一般出现在洞窟藻井、佛龛、佛背光和窟壁的经变画中，数量 2 至 4 身左右，在经变画中多位于主尊身前的水池或廊台之上，与菩萨乐伎处同一区域，对称排列，除演奏乐器之外，有些迦陵频伽亦呈舞蹈姿态。

① 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第三十七册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 306 页。



图9 莫高窟中唐第360窟迦陵频伽乐伎图像

（图像采自《敦煌乐舞线描集》，第 183 页。）



图10 莫高窟盛唐第148窟迦陵频伽（共命鸟）乐伎图像

（图像采自《敦煌乐舞线描集》，第 174 页。）

上世纪九十年代，郑汝中与庄壮二位先生最先将敦煌壁画中此类图像确定为迦陵频伽乐伎，[①]之后又有牛龙菲与高德祥二位先生对“迦陵频伽乐伎”这种称谓提出质疑，分别将其称为“羽人伎乐”和“鸟舞”。牛龙菲先生认为：“莫高窟唐代壁画中出现的羽人伎乐，有其中国本土的现实根据，并不是铺陈佛典而来。因此，我称之为“羽人伎乐”。所谓‘迦陵频伽’者，不过是释门佛徒的附会。”[②]高德祥先生在《敦煌壁画的<鸟歌万岁乐>》中也谈到：“敦煌壁画中的‘鸟舞’与宫廷中的《鸟歌万岁乐》同出一辙，因为早期壁画中虽然乐舞繁盛，但‘鸟舞’在早期壁画中未曾出现，恰好在宫中大兴《鸟歌万岁乐》之时，壁画中逐渐出现了‘鸟舞’，不难看出，二者之间有其传承关系。《鸟歌万岁乐》是《坐部伎》之

① 参见郑汝中《敦煌壁画乐伎》，《敦煌研究》，1989 年第 4 期，第 20 至 21 页；庄壮《敦煌壁画乐伎形式》，《音乐研究》，1993 年第 3 期，第 79 页。

② 牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1991 年，第 564 页。

一部，展示于壁画之中是很自然的。……以往有人称‘鸟舞’之鸟为伽陵频伽，我认为二者不能混为一谈。其区别有二：一是伽陵频伽最早始于印度佛教之中，而中国佛教中未曾出现。而‘鸟舞’是宫廷中盛行《鸟歌万岁乐》之后才出现于壁画之中，虽然它展现于佛教壁画中，但并非源于佛教，而是来自现实社会生活中。”①

迦陵频伽形象来自佛教应该无疑，敦煌壁画中迦陵频伽乐伎又大多出自经变画，而经变画是对佛经的图像式转化，所以将佛经中的迦陵频伽绘入洞窟壁画中是合理的。其次，既然佛经已存在迦陵频伽（梵文 Kalavinka 的音译）这个词汇，将其作为此类图像的命名也是合理和规范的。如果以一个新名词作为指代，反而使壁画音乐图像调查和统计产生诸多不便。另外，迦陵频伽在佛经中是有依据的，如鸟身单首和鸟身双首持乐器演奏在佛经中分别称为迦陵频伽和共命鸟，“羽人伎乐”和“鸟舞”的称呼事实上并无佛经依据，而且“羽人”又往往会使人误解为早期“飞天”而产生混同。②对于命名，高先生认为不能混为一谈的原因是伽陵频伽在中国佛教中未曾出现，但佛教本身就是外来宗教，而且迦陵频伽之称即便来自印度，也完全不妨碍我们将其作为音乐图像的命名。之所以称为“鸟舞”，高先生认为与唐代“坐部伎”乐舞之一的《鸟歌万岁乐》有直接关系，郑汝中先生亦持此观点。③其原因无非有二：第一，二者出现时代接近；第二，均以鸟类作为音乐原型。

关于《鸟歌万岁乐》的记载，见于《旧唐书》和《新唐书》。《旧唐书》卷二十九言：

《鸟歌万岁乐》，武太后所造也。武太后时，宫中养鸟能人言，又常称万岁，为乐以象之。舞三人，绯大袖，并画鸜鹆，冠作鸟像。今案岭南有鸟，似鸜鹆而稍大，乍视之，不相分辨，笼养久，则能言，无不通，南人谓之吉了，亦云料。开元初，广州献之，言音雄重如

① 高德祥《敦煌壁画的<鸟歌万岁乐>》，《中国音乐》，1991 年第 1 期，第 30 页。
②“中国原本有一种具有特定职能的飞神，叫羽人……南北朝时代，在佛教思想与神仙思想互相融合的过程中，飞天和羽人的形象同时出现在南朝的墓室和敦煌石窟的壁画中。佛教飞天和道家的羽人，西域飞天和中原飞仙融合为一，形成了中国特色的飞天。那就是不长翅膀，不生羽毛，没有圆光，借助云彩而不依靠云彩，主要凭借一条长长的舞带而凌空翱翔的飞天。”参见段文杰《飞天——乾达婆与紧那罗——再谈敦煌飞天》，《敦煌研究》，1982 年第 1 期，第 8 页。
③“唐代宫廷乐舞，有许多关于羽人的创作和表演，如‘霓裳羽衣舞’‘鸟歌万岁乐’等节目，都是以鸟为主题，人来表演的艺术。敦煌壁画中的迦陵鸟乐伎，也正是唐代出现并发展的造型，也是宫廷歌舞艺术影响民间艺术的一种现实反映。”参见郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002 年，第 46 页。

丈夫，委曲识人情，慧于鸜鹆远矣，疑即此鸟也。[①]

《新唐书》卷二十二曰：

坐部伎六：一《燕乐》，二《长寿乐》，三《天授乐》，四《鸟歌万岁乐》，五《龙池乐》，六《小破阵乐》。《天授》、《鸟歌》，皆武后作也。天授，年名。鸟歌者，有鸟能人言万岁，因以制乐。[②]

《旧唐书》《新唐书》对于《鸟歌万岁乐》描述基本一致，为武太后所创，武则天被奉为“太后”的时间在《旧唐书》卷六中有明确记载：

弘道元年十二月丁巳，大帝崩，皇太子显即位，尊天后为皇太后。[③]

说明武则天下令创制《鸟歌万岁乐》的时间不应早于弘道元年（683），但在莫高窟初唐第 329 窟南壁的《阿弥陀经变》中能够明显看到两身迦陵频伽位于主尊面前的水面之上，（图 11）第 329 窟的营建时间大约在唐贞观年间（627-649），尽管五代时经过重修，但对于南壁的经变画，只是在下部重绘了供养人画像。[④]所以，迦陵频伽图像在壁画中出现的时间要早于《鸟歌万岁乐》的创作时间，从时间先后来讲，迦陵频伽不应该是对《鸟歌万岁乐》的传承或发展。

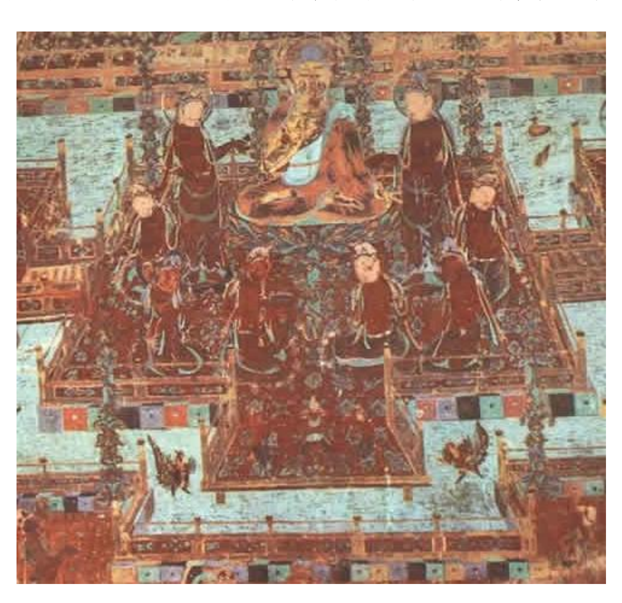


图11 莫高窟初唐第329窟南壁《阿弥陀经变》

（图像采自敦煌文物研究所编《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷，北京：文物出版社、东京：平凡社，1987 年，图版 44。）

另外，来看迦陵频伽伎乐与《鸟歌万岁乐》的功能。迦陵频伽从印度佛教经

① 刘昫等《旧唐书》，北京：中华书局，1975 年，第 1061 页。
② 欧阳修、宋祁《新唐书》，北京：中华书局，1975 年，第 475 页。
③ 刘昫等《旧唐书》，北京：中华书局，1975 年，第 116 页。
④ 对于第 329 窟的营建时间以及重修情况，参见施萍婷《敦煌经变画》，《敦煌研究》，2011 年第 5 期，第 8 页；敦煌文物研究所编《敦煌石窟内容总录》，北京：文物出版社，1982 年，第 120 页。

翻译进入中国佛经，再以乐伎的形式绘入莫高窟壁画之中，其蕴含的佛教意义极为明显，正如《佛说阿弥陀经》所言：

彼国常有种种奇妙杂色之鸟：白鹄、孔雀、鹦鹉、舍利、迦陵频伽、共命之鸟。是诸众鸟，昼夜六时出和雅音，其音演畅五根、五力、七菩提分、八圣道分如是等法。其土众生闻是音已，皆悉念佛、念法、念僧……是诸众鸟皆是阿弥陀佛欲令法音宣流变化所作。①

《鸟歌万岁乐》作为“坐部伎”之一，其用途在史籍中也有反映，如《旧唐书》卷二十九记载：

《安乐》等八舞，声乐皆立奏之，乐府谓之立部伎。其余总谓之坐部伎。则天、中宗之代，大增造坐立诸舞，寻以废寝。

……

若常享会，先一日具坐、立部乐名封上，请所奏御注而下。及会，先奏坐部伎，次奏立部伎，次奏蹀马，次奏《散乐》而毕矣。②

“坐部伎”主要用于宫廷宴飨，作为其中之一的《鸟歌万岁乐》概莫能外，其功能便是宴会娱乐，而创制初衷为“鸟能人言万岁”，则反映出《鸟歌万岁乐》实际是为歌功颂德而作，其中丝毫看不出与佛教的关联。迦陵频伽乐伎的原型为印度传说的迦陵频伽，但对于《鸟歌万岁乐》的原型，《旧唐书》做了相关考证，疑似开元初广州进献的“吉了”，二者相差甚远。从本质来讲，迦陵频伽无论如何类人，其依旧是佛教所谓的一种鸟——“是诸众鸟皆是阿弥陀佛欲令法音宣流变化所作”，但《鸟歌万岁乐》中表演的乐伎即便“绯大袖，画鸜鸽”，依旧是人作鸟像。所以就现有资料来看，没有证据能够证明敦煌壁画中的迦陵频伽乐伎图像与《鸟歌万岁乐》之间的关系，迦陵频伽作为乐伎形象的出现，应该是根据佛经描述进行人鸟结合的一种艺术创造。

5、世俗乐伎

世俗乐伎，是为表现各种世俗生活场景而绘入壁画的一类音乐形象，其中包括宴饮、婚嫁、出行等内容。世俗乐伎在壁画中的数量、规模以及演奏的乐器种类尽管不及其他乐伎，但它却是当时音乐活动的真实再现，是考证古代音乐史极为重要的史料。世俗乐伎一般在经变画中出现，如中唐158窟《涅槃变》中的击

---

① 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十二册，台北：新文丰出版公司影印，1992年，第347页。

② 刘昫等《旧唐书》，北京：中华书局，1975年，第1061、1081页。

鼓外道、中唐360窟《维摩诘经变》中表现宴饮的乐伎、晚唐85窟《楞伽经变》中演奏横笛与拍板的乐伎等。此外，洞窟四壁下部绘供养人画像的位置也常有世俗乐伎图像，其中具代表性的如隋390窟南壁东侧下部供养人乐伎、晚唐第156窟窟壁下部《张议潮统军出行图》和《宋国河内郡夫人宋氏出行图》中仪仗乐队乐伎、五代第100窟窟壁下部《曹议金统军出行图》和《回鹘公主出行图》仪仗乐队乐伎。如前所述，伴随唐代莫高窟经变画盛行的趋势，壁画中世俗乐伎图像开始增多。到晚唐时期，敦煌地方高官和世家大族为彰显其权势与声威，开凿的洞窟数量与规模急剧扩张，这也使供养人画像在洞窟壁画中所占比例变大，供养人画像成为炫耀门第和功德的道具，宗教信仰中开始掺杂更多的世俗意念，[①]而出行图世俗乐伎作为供养人出现正是在这种形势下应运而生的。

相对而言，出行图是河西地区节度使出行仪仗的真实再现，其中乐伎配置齐全，组织有序，证明相关音乐机构的存在和乐伎的官方属性。[②]除此之外的世俗乐伎均以零散方式出现，更多地可能是对当时社会生活的反映。世俗乐伎的功能，一类为结合经变画对特定主题的表达，如《法华经变》“火宅喻品”和《维摩诘经变》的《酒肆图》中奏乐与舞蹈是对世俗生活的象征、《涅槃变》中通过击鼓外道对佛涅槃的幸灾乐祸反衬佛教正宗以及《报恩经变》中“恶友品”中善友太子抚琴图像引出对善恶的扬弃。（图12）这类世俗乐伎以模拟现实音乐的方式出现，但归根结底是对佛教思想这一中心的强化。另一类世俗乐伎作为供养人画像往往与舞蹈、百戏出现在同一画面之中，如《宋国河内郡夫人宋氏出行图》中的乐伎方队、舞伎方队和戴竿技艺，（图13）这些世俗乐伎与洞窟体现的佛教思想无过多关联，只是对当时音乐活动的记录与再现。总体来说，通过世俗乐伎的研究，可以为我们在唐代乐器演奏、乐队配置、乐舞组合、乐伎服饰等方面提供重要的线索。

① 参见张先堂《莫高窟供养人画像的发展演变——以佛教史考察为中心》，《敦煌学辑刊》，2008 年第 4 期，第 101 页。
② 参见朱晓峰《<张议潮统军出行图>仪仗乐队乐器考》，《敦煌研究》，2015 年第 4 期，第 33 至 34 页。



图12 莫高窟晚唐第85窟南壁《报恩经变》“善友太子抚琴图”

（图像采自《敦煌乐舞线描集》，第 195 页。）



图13 莫高窟晚唐第156窟《宋国河内郡夫人宋氏出行图》（局部）

（图像采自《敦煌乐舞线描集》，第 194、196 页。）

二、天乐与不鼓自鸣乐器

在敦煌壁画音乐图像中，除伎乐之外另有一类称为“天乐”的音乐图像，牛龙菲先生在《敦煌壁画乐史资料总录与研究》中认为“天乐”就是佛教中的“天界”之乐，最初的“天乐”，依佛教文献，是由“阿修罗”“乾达婆”“紧那罗”和“迦陵频伽”以及“天女”演奏的。到了后来，为宣扬佛法的神通，“天乐”

开始演变为所谓自翔于天、不鼓自鸣、自发妙音的神话。①庄壮先生在《敦煌壁画乐伎形式》一文中，将“自鸣乐”与除世俗乐伎之外的所有乐伎一并列入“天乐”范围；②郑汝中先生的《敦煌壁画乐舞研究》则将“天乐”视为不鼓自鸣类乐器直接纳入“乐器”章节进行研究。③如果天乐是乐器不鼓自鸣而产生音乐的一种方式，就不能将其作为单纯乐器看待，但其特殊性在于，具体到壁画中天乐并无演奏主体存在，仅以单纯乐器形式绘于经变画或窟顶四披，乐器器身均系有飘带，飘带呈现迎风飘逸状，以模拟乐器发声的动态。（图 14）所以，在壁画音乐图像分类中，既不能将天乐与乐伎并列，也不能简单视作乐器，应该将天乐作为与伎乐并列的一类音乐图像，只有这样，才能体现天乐产生音乐的过程以及乐器在两类音乐中作为演奏工具的事实。

关于“天乐”的表现形式和内容在诸多佛教经典中均有描述，如《佛说观无量寿经》：

楼阁千万，百宝合成。于台两边，各有百亿华幢，无量乐器，以为庄严。八种清风，从光明出，鼓此乐器，演说苦空无常无我之音。

……

又有乐器，悬处虚空，如天宝幢，不鼓自鸣。④

姚秦鸠摩罗什译《佛说阿弥陀经》言：

彼佛国土，常作天乐。

……

彼佛国土，微风吹动，诸宝行树及宝罗网出微妙音，譬如百千种乐同时俱作。闻是音者，皆自然生念佛、念法、念僧之心。⑤

另外，出自莫高窟藏经洞的《降魔变文》中也有对“天乐”的描述；

神钟天乐，不奏击而常鸣；

异香天花，竞缤纷而乱坠。

……

① 参见牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1991 年，第 543 至 545 页。
② “天乐”包括天宫乐伎、飞天乐伎、化生乐伎、护法乐伎、迦陵鸟乐伎和自鸣乐，共七种。参见庄壮《敦煌壁画乐伎形式》，《音乐研究》，1993 年第 3 期，第 77 至 79 页。
③ 参见郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002 年，第 77 页。
④ 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十二册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 341 至 342 页。
⑤ 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第三十七册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 347 页。

琴筝悬在四隅头，风吹万道声嘹亮。

亦有箫笛及箜篌，铜钹琵琶对方响。[①]

通过上述文献，可以梳理出天乐具备的特征：天乐多出现在诸如《佛说观无量寿经》《佛说阿弥陀经》等净土类佛教经典之中，作为图像绘制于经变画中始于唐代，而唐代莫高窟经变画多体现净土思想，就意味着莫高窟中天乐数量应以唐代为一个高峰。佛经中描述天乐，一般以“楼阁两边”或“悬处虚空”作为其所在位置，这也解释了天乐被绘制在经变画上部或窟顶四披的原因，因为天乐在佛教语境中要达到妙音天降的效果。另外，天乐可以包括各种乐器，即经文所谓的“无量乐器”，而事实也是如此，唐代莫高窟出现在天乐中的乐器基本涵盖文献中记载的唐代各类乐器。[②]关于天乐的演奏，一般认为是“不鼓自鸣”或“不奏击而常鸣”，但通过文献发现天乐应该存在演奏主体，只是这种演奏主体并非现实世界的人或佛教中的形象，而是风，如“清风鼓此乐器”“微风吹动譬如百千种乐同时俱作”“风吹万道声嘹亮”，风能够使乐器产生各种妙音且乐器可以独悬空中，这是佛教用于表现其佛法广大以及渲染净土世界美好的手段。当然，对音乐作宗教化的处理无可厚非，这本身就是音乐宗教价值的体现，而且将乐器做不鼓自鸣的想象也并非无中生有，因为在现实中我们似乎可以找到拟其原型的器物，如悬挂于庙宇或宫殿檐角的檐马，[③]或牛龙菲与高德祥二位先生提到的风筝，[④]尽管天乐具有的功能与内涵要比檐马或风筝丰富，但它们的本质应该是类同的——不鼓自鸣。对于天乐在佛教中的作用，佛经这样描述：“鼓此乐器，演说苦空无常无我之音”“闻是音者，皆自然生念佛、念法、念僧之心”，可见使天乐产生各种声音不是其最终目的，从根本上讲是要通过不鼓而自鸣的声音来产生皈依佛教的效果，天乐或为伴奏或为激发来达到对佛理的阐释与宣扬才是其最核心的表达。（图 15）通过对天乐图像的审视我们发现，天乐将佛教赋予的特征淋漓尽致地呈示在莫高窟壁画中，并且与壁画所表达的净土思想结合得天衣无

① 项楚《敦煌变文选注》（增订本），北京：中华书局，2006 年，第 668 至 692 页。

② 参见钟力《敦煌壁画中‘不鼓自鸣’乐器组合之研究》，《飞天》，2012 年第 24 期，第 83 至 88 页。

③ 古人用铃来装点建筑物的檐角，称其为“檐马”，多见于宫殿、庙宇等檐下，风吹作响。檐马起源于古代的占风铎，在《开元天宝遗事》中记载：“岐王宫中于竹林内壁悬玉片子，每夜闻玉相触之声，即知有风，号为‘占风铎’。”参见季英杰《解铃系铃来话铃——浅谈中国古代的铃》，《赤子》，2015 年第 6 期，第 82 页。

④ 牛龙菲先生在《敦煌壁画乐史资料总录与研究》中认为天乐应该是受到风筝的启发，高德祥先生亦持此观点。参见牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1991 年，第 543 至 549 页；高德祥《敦煌壁画中的不鼓自鸣乐》，《乐器》，1990 年第 2 期，第 2 页。

缝，对于天乐在壁画中的具体表现，本文将在接下来的章节中做详细地分析与探讨。

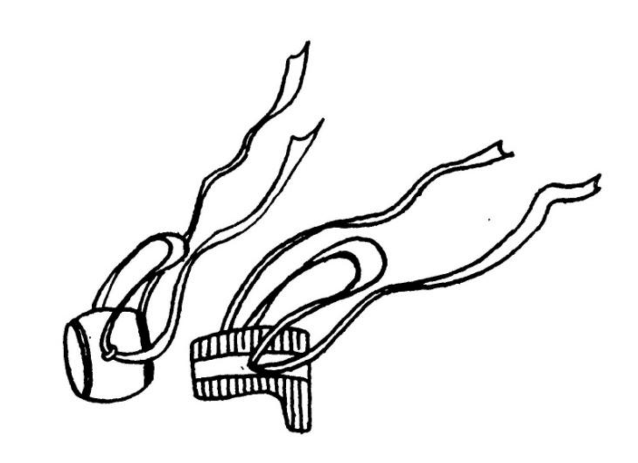


图14 莫高窟初唐第321窟不鼓自鸣乐器图像

（图像采自《敦煌学大辞典》，第262页。）

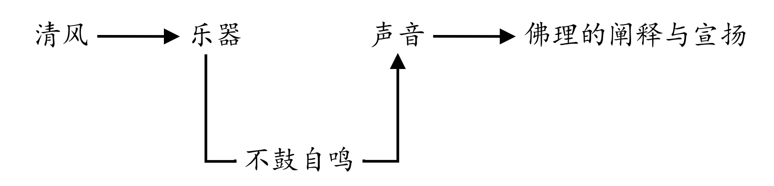


图15 天乐功能示意图

第三节 音乐图像中的乐器分类

从壁画的角度讲，乐器与乐伎一同被绘入莫高窟，成为壁画不可或缺的部分，其具有的宗教、音乐和符号的意义在石窟中得以发散与延伸。如果以音乐图像学的方式进行观察，乐器作为图像的出现又是音乐活动中的演奏工具，而这正是乐器在音乐图像学研究中最重要的价值，无论它是以不鼓自鸣还是乐伎演奏的形式出现，其音乐性往往是第一位的。涉及莫高窟壁画乐器图像研究，首先面对的是乐器图像的统计与分类，在此之前，已有众多前辈做过大量统计工作，综合目前的统计结果，莫高窟壁画中的乐器约有4000余件，共计50多种。①对于乐器分类，通常套用通行的乐器分类法，在具体的操作中结合莫高窟壁画乐器图像本身特点进行。第一种分类以我国自清末普遍使用的乐器性能分类法为基础，将吹奏乐器、拉弦乐器、弹拨乐器和打击乐器作为壁画乐器图像第一级分类且仅此一级；

① 参见郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002年，第75页；牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1991年，第259至270页。

[①]郑汝中先生将吹奏乐器、弹拉乐器和打击乐器作为第一级分类，第二级分类又糅合德国霍恩波斯特尔和萨克斯《乐器分类法》中以振动方式作为第一级分类的方法，[②]打击乐器分为膜鸣类和体鸣类，吹奏乐器有横管、哨管、竖管、编管、簧管和胴腔类，弹拉乐器包括弹弦和拉弦类，并且又对弹弦类与膜鸣类做了三级划分，弹弦类包括颈箱、板箱和框箱型，膜鸣类分为蜂腰、直胴和扁框型。[③]另外，牛龙菲先生借用我国周代出现的以乐器材质为依据的"八音"分类法中的"属"作为单位，再以我国古代乐器统称或共性作为分类依据，将乐器图像分为"古琴之属""琵琶之属""笛篪之属""鼓鼙之属"等十五个类别。[④]综合而言，以上分类法以乐器性能、发声方式或乐器称谓作为依据，郑先生分类的第二、三级划分采用不同标准，既有性能分类，又有乐器构造与振动方式，而且弹拉与打击乐器划分到第三级，吹奏乐器仅到第二级。牛先生分类第一级数量过多，如以此为统计，可能达不到整合归类的目的。

应当认识到，壁画中乐器以图像的形式存在意味着部分乐器材质或乐器构造是无法直接获取的。同时，音乐图像也不是壁画所要表现的主要内容，导致如弹拨乐器和吹奏乐器结构、形制等方面的细部特征并未出现在画面中。而对于乐器史中鲜有记载的特异型乐器，如"葫芦琴""花边阮""弯颈琴"等乐器，首先需要确定其在乐史中是否真实存在。对于在形制、演奏上大同小异的乐器，典型的如各种琵琶，则要考证这种差异具体归因于现实乐器本身还是所处时代、洞窟或壁画本身的绘制风格。综合这些现实条件，将乐器性能作为分类依据可能更加符合壁画乐器图像的实际，因为壁画中大部分乐器的演奏方式相对更容易判断。乐器分类的目的是研究的系统化和规范化，用乐器图像具有的普遍规律来认识古代器乐发展，但对于莫高窟壁画乐器图像，笔者认为其本质为图像而非实物，这应是在研究中需要注意的。具体到唐代莫高窟壁画中的乐器图像，由于无拉弦乐器出现，[⑤]所以本文沿用乐器性能分类法，将乐伎手持演奏的乐器与不鼓自鸣乐器统一划分为吹奏乐器（图 16）、弹拨乐器（图 17）和打击乐器（图 18）三类，

---

① 参见庄壮《敦煌石窟音乐》，兰州：甘肃人民出版社，1984 年，第 9 至 21 页；高德祥《敦煌古代乐舞》，北京：人民音乐出版社，2008 年，第 231 至 355 页。
② 参见余人豪《音乐学概论》，北京：人民音乐出版社，2008 年，第 354 页。
③ 参见郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002 年，第 93 页。
④ 参见牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1991 年，第 274 至 525 页。
⑤ 拉弦乐器图像仅在榆林窟与东千佛洞壁画中出现，时间应在西夏时期。关于此问题，先前已有庄壮等先生撰文论述，综合结论以及原因分析参见郑炳林、朱晓峰《榆林窟和东千佛洞壁画上的拉弦乐器研究》，《敦煌学辑刊》，2014 年第 2 期，第 48 至 59 页。

且不再做第二、三级的细化。（表 1）为使统计简明直观，在乐器图像的分类统计中，对部分乐器适当整合，如壁画中出现不同形制的角、横笛、阮咸、琵琶和鼓均各自归为一类乐器，但保留如义觜笛、弯颈琴、葫芦琴等特异型乐器，将乐器筝归入弹拨乐器范畴，[①]对于表 1 涉及每种乐器图像在壁画中的出现、源流以及变迁，将在后续石窟专题章节中进行详细的考证与梳理。

分类　　名称	乐器名称
吹奏乐器	角、埙、贝、横笛、义觜笛、笛、筚篥、排箫、笙
弹拨乐器	弦鼗、阮咸、琵琶、琴、筝、竖箜篌、弯颈琴、葫芦琴
打击乐器	大鼓、腰鼓、羯鼓、都昙鼓、毛员鼓、答腊鼓、齐鼓、鼗鼓、鸡娄鼓、拍板、方响、钟、钹、铙、磬、铃

表1 唐代莫高窟壁画乐器图像分类统计表[②]

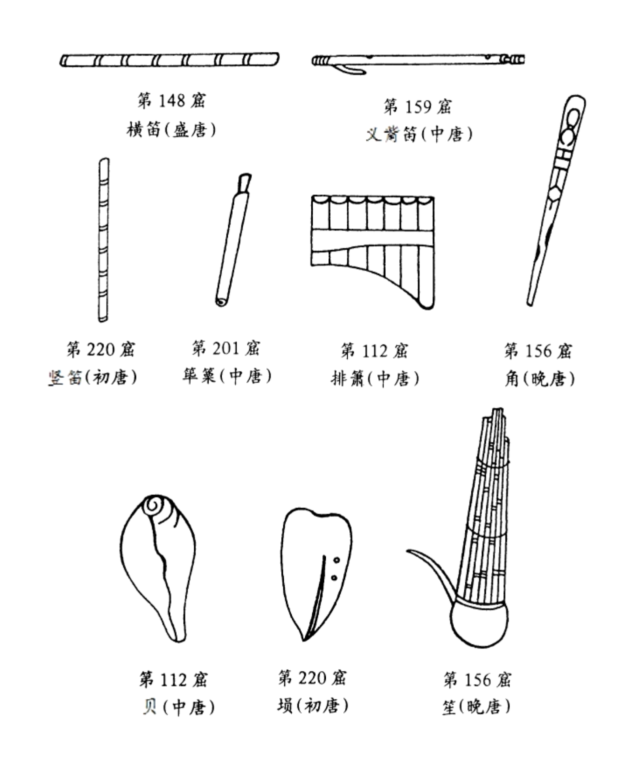


图16 莫高窟唐代吹奏乐器乐器图像

（图像采自《敦煌学大辞典》，第 251 页。）

① 如以《乐器分类法》划分，筝类乐器属弦鸣乐器齐特尔琴属的壳式齐特尔琴，但鉴于唐代经变画菩萨伎乐乐队中仅有筝出现，为便于归类与考证，不再对其单独分类，根据演奏方式将其归入弹拨乐器组。

② 表 1 参照牛龙菲、庄壮、郑汝中先生的统计制定，参见牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1991 年，第 274 至 525 页；庄壮《敦煌石窟音乐》，兰州：甘肃人民出版社，1984 年，第 9 至 21 页；郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002 年，第 93 页。

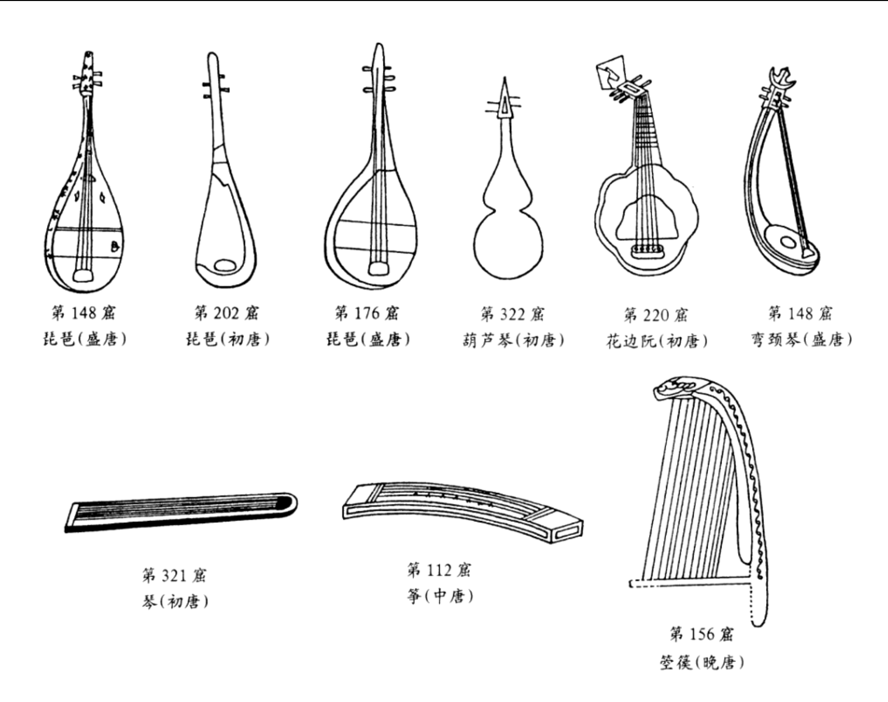


图17 莫高窟唐代弹拨乐器乐器图像

（图像采自《敦煌学大辞典》，第 252 页。）



图18 莫高窟唐代打击乐器乐器图像

（图像采自《敦煌学大辞典》，第 252 至 253 页。）

小结

本章在前人石窟壁画音乐图像研究成果的基础上，着重对唐代壁画音乐图像研究需要明确的问题做了简要的探讨，如音乐图像在以覆斗式为主要形制的唐代洞窟中通常所绘位置，唐代莫高窟壁画中常见音乐图像的种类以及乐器图像的分类方式等。由于本文拟以唐代不同时期的代表性石窟作为音乐图像研究的切入点，所以石窟形制与音乐图像间关系的确定对后续研究具一定基础性作用，而且石窟形制很大程度上决定着音乐图像在某一石窟中的数量和形式，这对于唐代不同时期音乐图像特点的提炼同样不可或缺。结合唐代壁画音乐图像在石窟中的具体表现，本文对唐代涉及的各类音乐图像分别加以考证，在此之前首先明确了“乐伎”与“伎乐”两个概念间的区别。具体考证环节中，对前辈学者得出的相关结论进行补充与推进，如飞天伎乐的记载最早出现在南梁佛教类书《经律异相》中，化生乐伎与晚唐敦煌地区佛教传播的关系，迦陵频伽伎乐并非源自唐代“坐部伎”《鸟歌万岁乐》等。对于音乐图像而言，乐伎与乐器是其中最关键的两个构成因素，而莫高窟壁画首先决定大量的乐伎与佛教有密切关联，换言之，音乐图像中出现的乐伎除少数属世俗类外，大部分形象均直接源自佛教，但乐器图像的来源与此有本质的区别，通过文中的讨论，壁画乐器图像与音乐史中出现的各类乐器是基本一致的，所以莫高窟壁画音乐图像就是佛教与现实的结合，即佛教乐伎加现实乐器。那么，对各类乐伎图像梳理过后，壁画乐器图像的分类也就必不可少，这对于本文之后伎乐乐队编制以及乐舞配置的研究依然具有基础性的作用。在分类过程中，结合乐器普遍性与图像特殊性，对唐代莫高窟壁画音乐图像做吹奏乐器、弹拨乐器和打击乐器的分类，对壁画中特异性乐器和稀少乐器的归类做了相关调整，以期通过尽量科学、合理和符合壁画实际的乐器分类法反映出唐代莫高窟壁画音乐图像的规律，为本文的后续研究奠定理论基础。

第二章 唐代经变画中的音乐图像

经变画，是敦煌壁画中最主要的部分，入画最多且出现于各个时代，表现佛宣讲各类佛经的场景，也就是把佛经经文用图画的形式表现出来，以通俗易懂的形式达到宣讲佛法，弘扬教义目的，主要包括《阿弥陀经变》《观无量寿经变》《无量寿经变》《药师经变》《弥勒经变》《报恩经变》等。敦煌壁画中的经变画，既有别于本生故事画、佛传故事画、因缘故事画，又有别于单身尊像，而专指将某一部佛经的几个品，或几部相关佛经组成的首尾完整、主次分明的大画。画史中所记的经变早已不存，而莫高窟壁画上却留有“妙法莲华经变”“东方药师净土变”“西方净土变”等题记，是我们使用经变这一概念的依据。[①]经变画发展至唐代，逐渐成为洞窟壁画的主流，其中“敷彩晕染”和“骨法用笔”的技法较之前代已达炉火纯青的地步，壁画内容明显反映当时净土思想的风行以及佛教社会化的趋势。根据施萍婷先生的研究统计，莫高窟经变画共有30余种，其中唐代又是经变画最为繁盛的时代，反映不同佛教经典和思想的经变画在唐代的石窟壁面上交相辉印，层出不穷，经变画发展的狂热同时也意味着乐器图像和乐舞场面数量的大幅增多，以下本文将以表格的方式对出现音乐图像的唐代经变画数量做一统计：

唐代分期 经变画分类	初唐（铺）	盛唐（铺）	中唐（铺）	晚唐（铺）	总计（铺）
阿弥陀经变	11	4	5	11	31
观无量寿经变	1	17	24	10	52
药师经变	1	2	17	21	41
弥勒经变	4	1	4	2	11
维摩诘经变	—	—	1	1	2
报恩经变	—	—	5	7	12
法华经变	—	1	1	2	4
思益梵天所问经变	—	—	1	3	4
华严经变	1	—	—	—	1
金刚经变	—	—	4	4	8
劳度叉斗圣变	—	—	—	3	3
文殊变	—	—	8	9	17
普贤变	—	—	6	9	15

① 参见郑炳林、沙武田《敦煌石窟艺术概论》，兰州：甘肃文化出版社，2005 年，第 168 页；施萍婷《敦煌经变画》，《敦煌研究》，2011 年第 5 期，第 2 页。

楞伽经变	—	—	—	1	1
金光明经变	—	—	1	4	5
宝雨经变	1	—	—	—	1
密教经变画	—	—	2	6	8
总计（铺）	19	25	79	93	216

表1 出现音乐图像的唐代莫高窟经变画统计表[①]

通过表1的统计，音乐图像多集中在净土经变画中，其中以《观无量寿经变》《阿弥陀经变》和《药师经变》最为突出，不仅表明净土经变在唐代的规模，而且证明有唐一代净土经变与音乐结合的紧密程度。另外，如果以唐代不同时期作为衡量标准，我们发现音乐图像在经变画中出现的频率呈直线上升状态，到晚唐时期达93铺，当然其中开窟数量增加以及洞窟空间变大导致壁面经变画的丰富是其中重要的客观因素，但即便如此，依然能够说明音乐图像在经变画中的重要性，而且随着中唐以后经变画类型的不断丰富，音乐图像也以其独特的表现形式出现在不同题材和形式的经变画中。

第一节 经变画音乐图像的分类

在本文第一章莫高窟壁画音乐图像界定与分类的基础上，本文拟对唐代经变画中音乐图像进行细化分类，以便确定音乐图像在经变画中具有的功能与意义。

如单纯按乐器性质来划分，经变画音乐图像同样包括天乐和伎乐两大类，其中天乐即不鼓自鸣乐器，伎乐以手持乐器演奏为基本形态，主要包括菩萨伎乐、迦陵频伽伎乐和世俗伎乐。

不鼓自鸣乐器是莫高窟壁画音乐图像的典型代表，种类涵盖音乐史上出现的各类乐器，其最显著的特点为无演奏主体且每件乐器均系有飘带，飘带呈动态飘逸状，以此象征佛国世界不鼓自鸣的妙音。

菩萨伎乐为经变画音乐图像的主体，通常以乐队形式出现，最早见于隋代，

① 表格中经变画分类，沿用施萍婷先生在《敦煌经变画》中的分类。经变画统计，分别参照敦煌文物研究所编《敦煌石窟内容总录》，段文杰先生《唐代前期的莫高窟艺术》《唐代后期的莫高窟艺术》等文相关统计数据；对于音乐图像的统计，参照牛龙菲先生《敦煌壁画乐史资料总录与研究》和郑汝中先生《敦煌壁画乐舞研究》中的统计结果，再结合本人莫高窟实地调研所得数据最终综合而成，未出现音乐图像的经变画未在此表中反映。参见敦煌文物研究所编《敦煌石窟内容总录》，北京：文物出版社，1982 年，第 1 至 176 页；段文杰《唐代前期的莫高窟艺术》，敦煌文物研究所编《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷，北京：文物出版社、东京：平凡社，1987 年，第 166 页；段文杰《唐代后期的莫高窟艺术》，敦煌文物研究所编《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，北京：文物出版社、东京：平凡社，1987 年，第 163 页；施萍婷《敦煌经变画》，《敦煌研究》，2011 年第 5 期，第 13 页；牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996 年，第 53 至 189 页；郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002 年，第 216 至 217 页。

进入唐代，由菩萨乐伎组成的乐队规模开始逐渐增大，乐队中间有舞伎配合起舞。

迦陵频伽伎乐，形象特征为鸟身人首，手持乐器呈演奏状，在经变画中一般以“法音宣流”的音乐形象示人。

世俗伎乐即在经变画中表现人间世俗音乐活动的音乐图像，如《法华经变》中的“火宅喻品”，其中的楼阁之内有乐伎演奏乐器的图像；《药师经变》中位于经变画两侧条屏式的“十二大愿”与“九横死”，同样有世俗伎乐演奏乐器的场景；《报恩经变》中也绘有“树下弹琴”图像。

第二节 经变画中音乐图像的表现形式

结合巫鸿先生《何为变相》一文中的研究结论，[①]经变画的构图方式分为主尊式与叙事式两大类，其中主尊式经变画一般以单个偶像（佛或菩萨）为中心构成对称式组合，这也是宗教艺术通常使用的构图方式，这种经变画意在展现主尊宣讲佛法的法会或佛教世界的圣境，所以通篇并无连续的故事表达，尽管部分经变画中央主尊两侧或周围绘有叙述性画面，但彼此很少有联系紧密的叙事顺序，有些则是对经文的图像注解，如《观无量寿经变》《药师经变》《华严经变》《法华经变》等；叙事式经变画则是对某个佛教故事的描绘，主要人物通常为两身，其形象意在展示彼此的行为与表现，故事情节围绕各自的中心人物展开，其中最典型的就是《劳度叉斗圣变》和《维摩诘经变》。如果将单铺的经变画结合相关宗教仪式放入整个石窟内部观察，两类经变画的本质区别显而易见，即主尊式经变画为开放式结构，礼拜者或观者要与主尊产生直接的联系。叙事式经变画的含义由绘画体系自身表现，观众只是旁观并非经变画的部分，因而为闭合式结构。另外，以经变画中主要形象的视角同样可以发现这种差别，主尊式中位于中心位置的佛或菩萨，其视线通常投向经变画外朝向观者；而叙事式中主要形象的视线一般在经变画之内，即在画面之内进行互动。其实，这种区别也决定着经变画中音乐图像具有不同的表现形式，除去一铺经变画在整个石窟中被安排的位置以及经变画本身的构图方式这些客观因素，音乐图像在两种经变画中的表现也是值得注意的。

① 参见巫鸿《礼仪中的美术：巫鸿中国古代美术史文编》下册，北京：三联书店，2005年，第360至361页。

一、主尊式经变画

目前已知的莫高窟唐代经变画，大多采用主尊式构图，天乐和伎乐均在其中出现，通过对比各种经变画来看，音乐图像在其中的表现形式多为程式化状态。天乐即不鼓自鸣乐器以散列方式横向排列于经变画顶部位置。菩萨伎乐大多为主尊法会前部廊台或平地上席地而坐的乐队形式，呈左右对称构图，人数从2至4身的小型乐队到数10身以上的大型乐队均有出现。迦陵频伽伎乐多出现在经变画主尊的周围或菩萨伎乐两侧的位置，对称排列，数量通常为2至4身。世俗伎乐一般出现在经变画左右两侧或周围的叙述性画面之中，数量仅有1至2身（图1）。

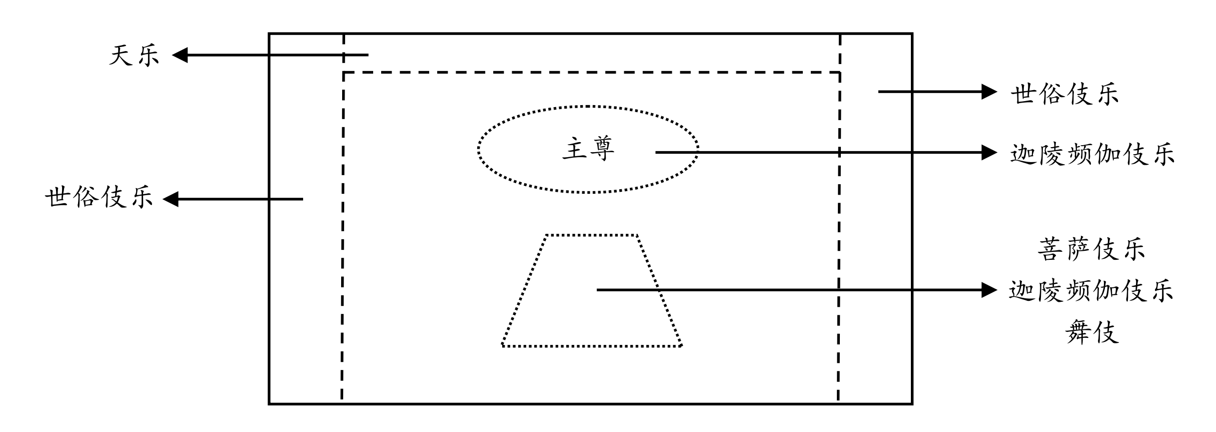


图1 主尊式经变画音乐图像示意图

（示意图为笔者绘）

通过上图看，音乐图像基本分布于主尊式经变画的中心与四周位置，其排列遵循中心构图方式对称展开。不鼓自鸣乐器横贯主尊上方的天际，在经变画空间之内构成佛国世界乐音遍布的景象，乐器周身飘带摇曳首先是对经变画本身及其内容的装饰，其次以音乐不鼓自鸣的特点来表现佛法的无处不在，同时以音乐来完成对佛以及佛法的赞美和颂扬。菩萨伎乐是经变画音乐图像的主体，是与现实音乐活动最相近的一类音乐形象，唯一不同只是将音乐活动的主体由现实社会的人转化为佛教世界的菩萨，主体的改变也就意味着音乐内涵已从世俗上升到宗教层面，所以其功能也就成为对佛教世界的赞颂，对佛的礼拜和供养以及对极乐国土美好的渲染。迦陵频伽伎乐也是同样，音乐追求真、善、美的本质并未发生改变。尽管如此，主尊式经变画也并非全部是宗教式的描绘，其中仍然有对现实社会的表现，如世俗伎乐，但其出现在经变画中，音乐的内涵往往被淡化，取而代之的是成为象征现实世界的符号，以此达到经变画中世俗与宗教的共存与相互映

衬。

二、叙事式经变画

如前述，莫高窟中以叙事方式进行构图的经变画仅有《维摩诘经变》与《劳度叉斗圣变》，“从初唐开始，这两种经变画就画在相同的或并列的位置并具有共同的构图风格。不难看出，《维摩诘经变》的‘辩论’与《劳度叉斗圣变》的‘降魔’故事中斗法之间的许多共同之处，两个故事都有一对互相对立的中心人物，都有众多魔术变现的场面。”[①]尽管音乐图像在此类经变画中出现的种类和数量不及主尊式，但音乐图像却增添了故事情节的表现力，而且其承载的功能也是有异于主尊式经变画的。音乐图像通常以伎乐形式出现在经变画情节设定的某个场景之中，这些场景大多是斗法情节，所以位置一般在经变画两个中心人物相对的范围之内，这部分是斗法的主要区域。（图2）

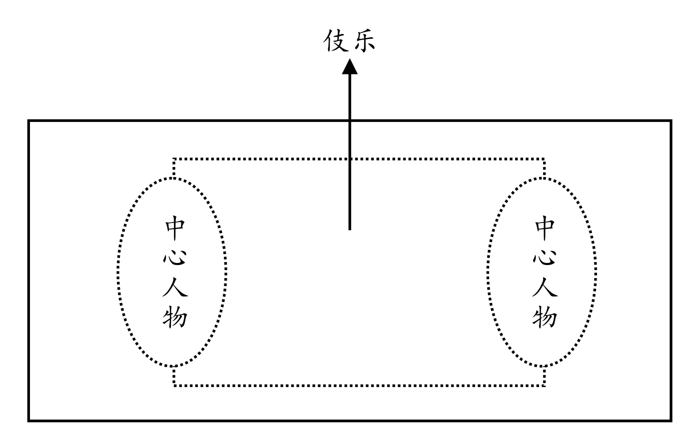


图2 叙事式经变画音乐图像示意图

（示意图为笔者绘）

音乐图像包括《维摩诘经变》“菩萨品”中“鼓乐弦歌”的魔界天女、“方便品”象征世俗生活的宴乐，《劳度叉斗圣变》中代表佛教的天女伎乐、标志双方回合胜负的钟鼓等。综合来看，叙事式经变画中音乐图像首先要统一于经变画展示的故事情节，所以主尊式经变画中象征佛法的天乐和伎乐极少出现。究其原因，主尊式经变画以呈现作为方式，观者通过直面图像来领会佛教，音乐图像成为其中的表现手段；叙事式经变画则是通过对比的方式衬托佛教，引导观者理解佛法，所以音乐图像往往伴随情节的需要以道具形式出现。此时，我们发现音乐既可以成为佛教的法器，如《劳度叉斗圣变》中表现佛法的法螺、法鼓以及天女

① 巫鸿《礼仪中的美术：巫鸿中国古代美术史文编》下册，北京：三联书店，2005 年，第 374 至 375 页。

伎乐，同样也能充当外道的法器，如《维摩诘经变》中魔界天女借以扰乱持世菩萨修持的琵琶，《劳度叉斗圣变》中外道奋力敲击对抗佛教的金鼓。另外，也有部分音乐图像是以展现世俗为目的，此同于主尊式经变画中的世俗伎乐。

总之，相对于主尊式经变画，叙事式经变画中的音乐图像尽管规模较小，但音乐所具有的内涵已不再是单一的美化与赞颂，如果将音乐图像所在的事件视作单纯的音乐审美活动，那么音乐在现实中具有的包括听觉、想象、情绪和精神在内的审美价值同样可以在经变画中得以实现。从辩证的角度看，音乐本身作为客体所具有的积极或消极的属性将直接关系到审美价值对受众的影响，如叙事式经变画中乐器可以同时为佛教和外道所用。

第三节 经变画中音乐图像的功能

就经变画本身而言，其在石窟壁面上的绘制必须依照佛教经典进行，这些佛经便成为经变画所依据的文本。由于不同佛经在内容、篇幅和表现思想上的差异，加之经变画作为平面绘画所具有的特性，导致有些经变画只是将某一经典的部分品表现出来，而有些则是将几部佛经相关的部分共同展现在同一铺经变画之中，但无论如何，作为一铺经变画首先要将所依据经典最为核心的内容表现在画面之中，这也成为今人以不同佛经确定经变画所依据的基础，如《药师经变》中的“九横死”和“十二大愿”，《维摩诘经变》中文殊和维摩坐而论道以及《金光明经变》中的“击鼓婆罗门”表现“梦见忏悔品”等场景的表现。[①]所以，一铺经变画的绘制从最初的文本到画稿再到最终出现在石窟壁面，其中的音乐图像与所依据经典之间应该也有对应关系。根据表 1 统计可知，唐代净土类经变画中音乐图像最为丰富，证明音乐图像对于净土思想的诠释具有重要的作用。以下，本文将以净土类经变画为主，通过音乐图像与佛经之间关系的梳理完成经变画音乐图像功能的探讨。

一、《观无量寿经变》

根据施萍婷先生的研究，《观无量寿经变》是唐代经变画繁荣发展的缩影，唐代莫高窟共有《观无量寿经变》75 铺，一个洞窟有 2 铺者就有 5 例。莫高窟的西方净土变中，十之八九是《观无量寿经变》，且都是名僧善导的影响所及之

① 参见施萍婷《关于敦煌壁画中的无量寿经变》，《敦煌研究》，2007 年第 2 期，第 2 页。

后的作品，反弹琵琶的舞伎图像就出自《观无量寿经变》。[①]在《开元释教录》中，列有《观无量寿佛经》的两个译本，即刘宋时期分别由畺良耶舍和昙摩密多各译经文一卷，而莫高窟的《观无量寿经变》基本是以善导《观无量寿佛经疏》绘制的。不论何种版本，其中的“十六观”作为往生净土的修行方法并无太大差异，而音乐图像也恰恰与“十六观”具有密切关联，现将经文中与音乐相关的部分摘录如下：

楼阁千万，百宝合成。于台两边，各有百亿华幢，无量乐器，以为庄严。八种清风，从光明出，鼓此乐器，演说苦空无常无我之音。是为水想，名第二观。

……

众宝国土，一一界上，有五百亿宝楼。其楼阁中，有无量诸天，作天伎乐。又有乐器，悬处虚空，如天宝幢，不鼓自鸣。此众音中，皆说念佛念法念比丘僧。此想成已，名为粗见极乐世界宝树宝地宝池，是为总观想，名第六观。[②]

经文在“第二观”——“水想观”的观想圣境和“第六观”——“总想观（宝楼观）”西方极乐世界的描述中，均出现与音乐相关的内容，这些内容与音乐图像在经变画中的表现形式是相符的。“第二观”楼阁两边的“无量乐器”由“八种清风”演奏，正是天乐最恰当的解释，天乐不鼓自鸣意即并非由乐伎演奏，所以经文中是由“清风”将其鼓动，来呈现对佛法的演说。在经变画中，可以看到不鼓自鸣乐器器身均系有飘带，也是对应经文中清风鼓动的状态。（图 3）在“第六观”极乐国土中，又有无数天人在演奏音乐，即前文中的菩萨伎乐，其所在位置在经文中是五百亿宝楼的楼阁之内，在经变画中被处理成位于主尊之前水池的两进廊台之上。另外，在楼阁周围又有不鼓自鸣乐器悬处虚空，也是经文明言而出现在经变画中的。（图 4）

① 参见施萍婷《敦煌经变画》，《敦煌研究》，2011 年第 5 期，第 9 至 13 页。
② 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十二册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 341 至 342 页。



图 3 初唐第 431 窟西壁《观无量寿经变》中的“十六观”（局部）

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷，图版 35。）

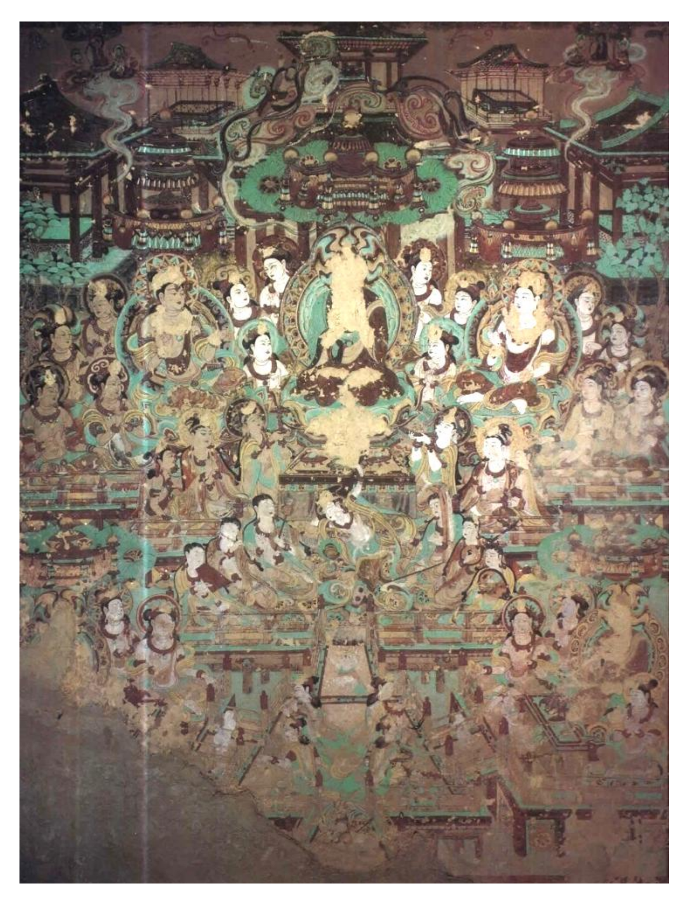


图 4 中唐第 112 窟南壁《观无量寿经变》

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版 53。）

通过对文本的分析再结合经变画来看，不同表现形式的音乐图像被赋予除去音乐之外的意义，天乐与伎乐不仅是对佛教理想化世界的装饰——“念佛、法、僧”的“妙音”，而且也成为宣扬佛理的载体之一——演说“苦、空、无常、无我”的佛法。从严格意义上讲，天乐更侧重于表现“妙音”，而伎乐与“佛法演说”更为接近，因为较之“佛法”，“妙音”更加抽象，所以经变画通过不鼓自

鸣这种独特形式加以表达，可谓恰如其分。反观伎乐，尽管由天人演奏，但它更接近现实生活，只是将演奏主体从现实世界的人转换为宗教世界的菩萨，所以随之产生的音声也就从真实的音乐变成庄严的佛法，但不论如何转变，天乐与伎乐中的乐器具有的本质属性——产生乐音并未改变，它在经变画中出现，也只是被赋予佛教的属性。当然，除了产生乐音这外，《观无量寿经变》中的音乐图像也成为极具辨识度的净土佛教符号，同样具有宣扬净土思想和礼佛的双重作用。

二、《药师经变》

《药师经变》又称《东方药师净土经变》，据统计，唐代莫高窟共有《药师经变》57 铺[①]，其中出现音乐图像的有 41 铺。《药师经变》根据《药师经》内容所绘制，历史上《药师经》先后共出现 5 个译本，[②]自初唐开始，莫高窟出现通壁式《药师经变》，内容为并列七佛、长幡、燃七层灯、鼓乐歌赞，此乃依据隋达摩笈多译本；盛唐出现兼择各种译本而综合组织成的大型经变画，既有帛尸梨密多罗译本，又有玄奘、义净译本；中唐以后，多据玄奘译本，其形式有后世所谓之“中堂式”，正中为大型说法图，此即经文所说药师净土“如西方极乐世界”，画面与《阿弥陀经变》无异，两边各一“条幅”，一边画“十二大愿”，一边画“九横死”及“斋僧燃灯”。[③]

本文以具典型特征的盛唐第 148 窟东壁北侧《药师经变》为例说明，该经变画依照玄奘所译《药师琉璃光如来本愿功德经》绘制，[④]在壁画呈现的药师如来净土世界中，出现大型菩萨伎乐乐队用来装饰和渲染极乐世界。（图 5）经文开篇，便将薄伽梵（释迦牟尼）的出现设定在广严城的乐音树下：

> 如是我闻：一时，薄伽梵游化诸国，至广严城，住乐音树下……无量大众，恭敬围绕，而为说法。[⑤]

① 该数据由《敦煌经变画》中最新统计结果而来，参见施萍婷《敦煌经变画》，《敦煌研究》，2011 年第 5 期，第 13 页。

② 一是东晋西域沙门帛尸梨密多罗译《佛说灌顶拔除过罪生死得度经》(一卷)；二是刘宋秣陵鹿野寺慧简于大明元年（457 年）译《佛说药师琉璃光经》(一卷)；三是隋达摩笈多于大业十二年（616 年）译《佛说药师如来本愿经》(一卷)；四是唐玄奘于永徽元年（650 年）译《药师琉璃光如来本愿功德经》(一卷)；五是唐义净于神龙三年（707 年）译《药师琉璃光七佛本愿功德经》(二卷)。此五译不除慧简译本不入经藏佚失外，其余均收入《大藏经》中。参见罗华庆《敦煌壁画中的<东方药师净土变>》，《敦煌研究》，1989 年第 2 期，第 5 页。

③ 参见《敦煌学大辞典》施萍婷所撰“药师经变”词条。季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 125 至 126 页。

④ 参见罗华庆《敦煌壁画中的<东方药师净土变>》，《敦煌研究》，1989 年第 2 期，第 7 页。

⑤ 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十四册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 404 页。

同样, 大量不鼓自鸣乐器横贯于整幅经变画顶部，文本和画面以音乐作为开场，以妙音引出一切美好来确立整个叙述的基调。在接下来由释迦牟尼转述药师琉璃光如来所发“十二大愿”的“第十二愿”中，音乐成为表现未来世界丰衣足食的标准之一：

第十二大愿：愿我来世得菩提时，若诸有情，贫无衣服，蚊虻寒热，昼夜逼恼；若闻我名，专念受持，如其所好，即得种种上妙衣服，亦得一切宝庄严具，华鬘涂香，鼓乐众伎，随心所玩，皆令满足。①

另外，经文在讲到对药师如来进行各种供养时，其中包括音乐供养，即：

以种种华香、涂香、末香、烧香、花鬘、璎珞、幡盖、伎乐，而为供养。

……

欲供养彼世尊药师琉璃光如来者……鼓乐歌赞，右绕佛像……②

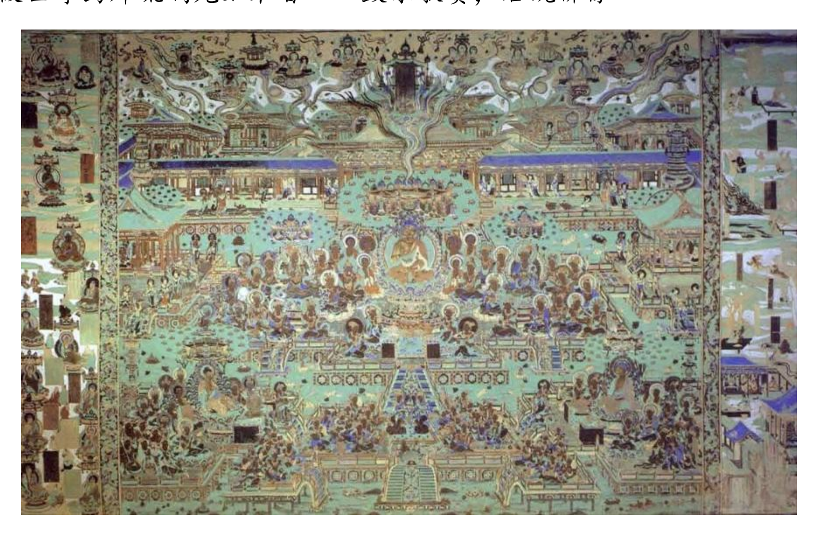


图 5 盛唐第 148 窟东壁北侧《药师经变》

（图像采自《敦煌经变画》,《敦煌研究》，2011 年第 5 期，图版 8。）

① 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十四册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 405 页。
② 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十四册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 406 页。

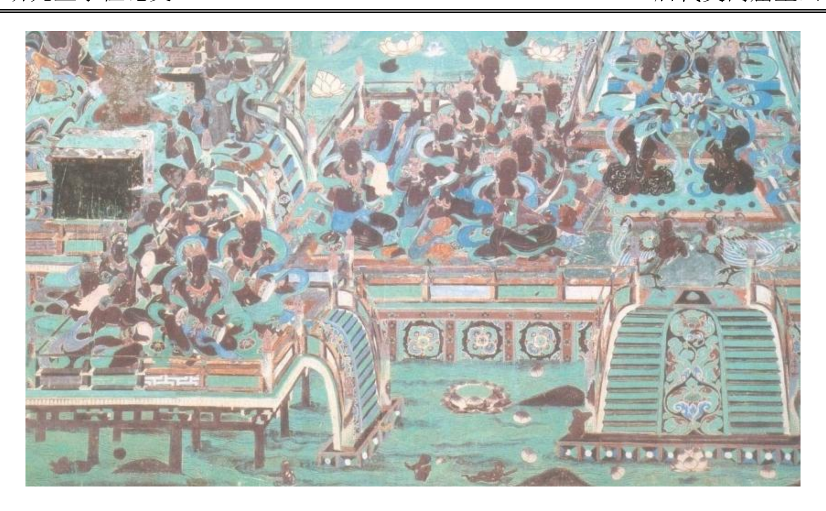


图 6 盛唐第 148 窟东壁北侧《药师经变》乐舞部分（局部）

（图像采自郑汝中《敦煌石窟全集·音乐画卷》，敦煌研究院《敦煌石窟全集》，香港：商务印书馆，2002 年，第 94 页。）

所以，《药师经变》中音乐图像除《观无量寿经》包含的象征净土世界的意义外，又出现新的功能——音乐供养。正因如此，第 148 窟《药师经变》中菩萨伎乐乐队的规模也显得更为庞大（图 6），在两部分水池平台上分为四组上下对称排列，中间各有两身舞伎与迦陵频伽乐伎起舞奏乐，极乐国土歌舞喧阗的景象依次展开，不仅成为“十二大愿”的象征，同时也是对佛的崇敬。应当看到，《药师经变》中音乐图像更具世俗涵义，在引导人们如何向善的过程中，音乐充当标志性作用，首先佛为大众的说法在乐音树下，此处的音乐应该是高度抽象的，以美好的声音来表现佛的崇高。到“第十二愿”中鼓乐众伎的皆令满足，音乐开始变得具象，这是对现实社会音乐活动的指代，同时它又是抽象的，因为对各种愿景的描绘需要以真实作为范本。最后到以音乐作为药师佛的供养，音乐已完全社会化，这是对具体音乐的概括，也是音乐在佛教中的功能。在文本中音乐贯穿始终，从抽象到具体；在经变画中，音乐自上而下贯通整个净土世界，二者相互对应，从音乐的角度在《药师经变》的语境中，完成一个从现实到理想的转变。

三、《阿弥陀经变》

莫高窟唐代的《阿弥陀经变》，也是音乐图像集中出现的一类经变画，与其相关的《阿弥陀经》目前共有两个译本，分别是姚秦鸠摩罗什所译《佛说阿弥陀经》和唐代玄奘的《称赞净土佛摄受经》，[①]根据施萍婷先生研究，莫高窟《阿弥陀经变》是根据鸠摩罗什译《佛说阿弥陀经》绘制，《阿弥陀经》内容包括“功

① 参见大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十二册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 346 至 351 页。

德庄严”和“六方护念”两部分，但《阿弥陀经变》（图 7）主要针对“功德庄严”加以展现，即佛宣讲佛法场面和极乐世界的圣境。[①]在《佛说阿弥陀经》中，先后三次以音乐为主题叙述净土世界，也就是窥基在《阿弥陀经通赞疏》“广明净土”中提到的“空吟天乐”“鸟吟妙法”和“风吹乐音”，[②]其具体对应《佛说阿弥陀经》的经文如下：

彼佛国土，常作天乐，黄金为地，昼夜六时，天雨曼陀罗华。

……

彼国常有种种奇妙杂色之鸟：白鹄、孔雀、鹦鹉、舍利、迦陵频伽、共命之鸟。是诸众鸟，昼夜六时出和雅音，其音演畅五根、五力、七菩提分、八圣道分如是等法。其土众生闻是音已，皆悉念佛、念法、念僧。

彼佛国土，微风吹动，诸宝行树及宝罗网出微妙音，譬如百千种乐同时俱作。闻是音者，皆自然生念佛、念法、念僧之心。[③]

在《称赞净土佛摄受经》中，同样有三处描写与音乐有关，其内容与《佛说阿弥陀经》相差无几，不再罗列。

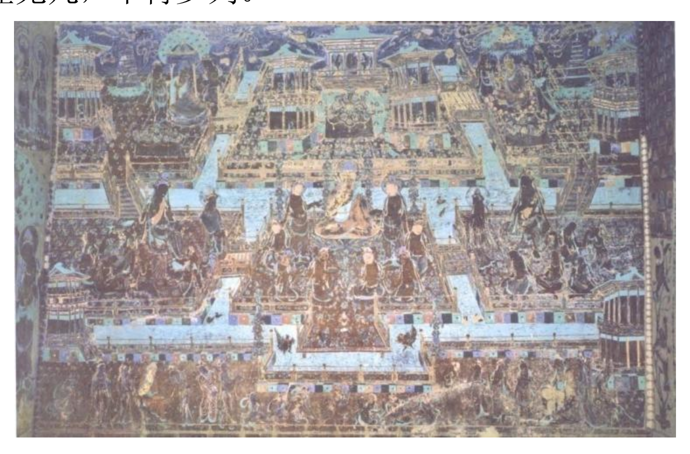


图 7 初唐第 329 窟南壁《阿弥陀经变》

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷，图版 44。）

① 从敦煌遗书来看，仅据《敦煌遗书总目索引》的统计，《阿弥陀经》有 133 件，而《称赞净土佛摄受经》只有 2 件，由此可见敦煌流行的是鸠摩罗什译本。不仅如此，据考察，敦煌壁画中的《阿弥陀经变》也是据鸠摩罗什译本绘制的。《阿弥陀经》主要讲：释迦牟尼佛在舍卫国祇树给孤独园主动说法，说法内容可概括为两部分：一是“极乐国土”的“功德庄严”；一是“六方护念”。所谓“极乐国土”的“功德庄严”，就是指西方“极乐世界”如何美妙无比。所谓“六方护念”就是指东、南、西、北、上、下，各方的无数佛都来称赞不可思议功德，而且证明释迦牟尼说的阿弥陀经是真实不虚的，应当相信的。参见施萍婷《新定<阿弥陀经变>——莫高窟第 225 窟南壁龛顶壁画重读记》，《敦煌研究》，2007 年第 4 期，第 29 至 30 页。
② 参见大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第三十七册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 338 页。
③ 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十二册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 347 页。

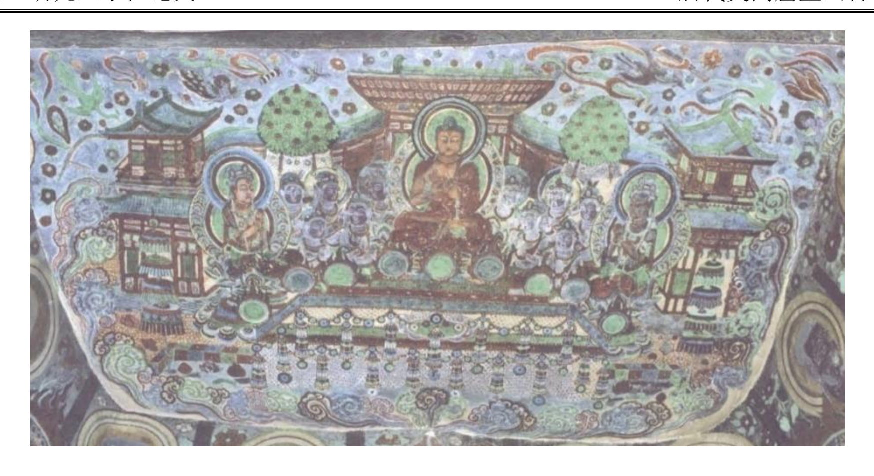


图 8 初唐第 225 窟南壁龛内《阿弥陀经变》

（图像采自《敦煌经变画》，图版 12。）

从经文看，音乐是对阿弥陀佛所在净土世界的美化与装饰，其中天乐包括不鼓自鸣乐器和菩萨乐伎所奏音乐。天乐除具有音乐本身净化心性，陶冶精神的作用外，经变画还将佛法的功能与其结合，从而达到“自然生念佛、念法、念僧之心”的目的，这是佛教对音乐的升华，也是佛教音乐化和音乐佛教化的统一。在此过程中，以图像化的手段将音乐同佛教超凡脱俗的功能融合继而达到宣扬佛教的目的，应该是将音乐引入佛教最初的动机。在《佛说阿弥陀经》和《阿弥陀经变》中，还出现各种宣扬佛法的“奇妙杂色之鸟”，其中就有与音乐密切相关的迦陵频伽，其所具有的功能应该与天乐一致，二者同时出现在经变画中，以音乐的角度达到“百千种乐同时俱作”的效果。（图 8）

四、《文殊变》与《普贤变》

依照经变画概念，《文殊变》与《普贤变》并不属于严格意义上的经变画范畴，因为佛教中并没有一部经典能够与之对应，而且莫高窟出现的此类壁画也仅是将文殊与普贤骑乘坐骑说法或出行的场景加以展现，其间未有任何故事性场面的描述。关于此问题学术界已有结论，[①]本文依旧遵循约定俗成将其作为经变画进行分析，如在《敦煌学大辞典》中，就有史苇湘先生撰写的《文殊变》和《普贤变》词条被列入“经变画”部分，认为《文殊变》和《普贤变》属于敦煌佛教

① 贺世哲先生在《莫高窟第 192 窟<发愿功德赞文>重录及有关问题》一文中提出：“《敦煌莫高窟内容总录》中将西壁龛帐门两侧的壁画定名为《文殊变》与《普贤变》，但在《发愿文》中却写作‘文殊、普贤各一躯并士（侍）从’，并无‘变’字。伯 3564 号莫高窟第 36 窟《功德记》中也是这么写的。可见，过去叫《文殊变》、《普贤变》欠妥，应按唐人的说法，定名为《文殊并侍从》、《普贤并侍从》为好。”另外，在施萍婷先生关于莫高窟经变画的统计中，也没有将《文殊变》与《普贤变》列入在内。参见贺世哲《莫高窟第 192 窟<发愿功德赞文>重录及有关问题》，《敦煌研究》，1993 年第 2 期，第 4 页；施萍婷《敦煌经变画》，《敦煌研究》，2011 年第 5 期，第 13 页。

经变画，始见于初唐。二者一般为对称题材，多画于西壁帐门两侧、东壁窟门两侧(如第 172 窟)，也有画于南北两壁(如第 161 窟、221 窟)的。初唐时西龛阔大、帐门两侧壁面窄狭，描绘仅有三五身侍从；到盛唐时，画面铺演富丽，人物渐多；吐蕃时代到晚唐愈见繁华，形成场面浩大的出行图。[①]两种经变画构图基本一致，分别以文殊和普贤[②]作为整幅壁画中心，侍从有梵天、天王、天龙八部、力士和伎乐菩萨，幢蟠、彩云、鲜花以及舞乐充填其间。

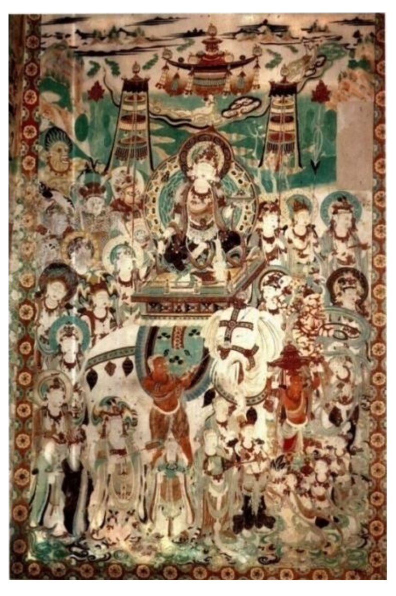
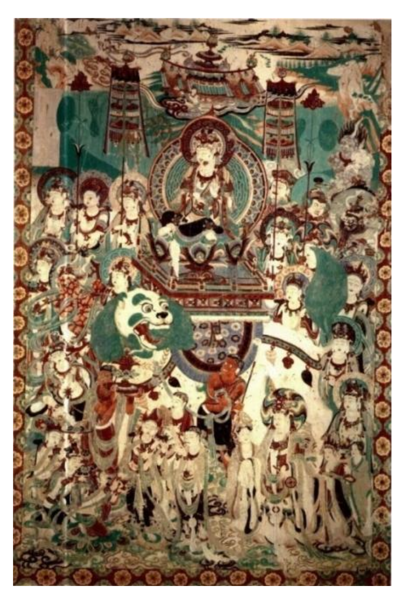



图 9 中唐第 159 窟西壁南、北侧《普贤变》与《文殊变》

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版 80。）

《文殊变》与《普贤变》也是音乐图像出现较多的敦煌经变画，唐前期二者在窟内所占比重较小，所以出现音乐图像的经变画大多集中于中晚唐时期，主要是菩萨伎乐（图 9），但其不同于其他经变画中呈坐姿演奏的方式，故本文将其单独归为一类经变画音乐图像表现形式。以中唐第 159 窟西壁南、北侧所绘《普贤变》与《文殊变》为例，菩萨乐伎出现在经变画主尊坐骑前部，各有三身呈“品”字形站立，属于小型乐队规模。由于其并非依据具体的经典所绘，而且以《华严经·入法界品》来看，文殊和普贤仅是毗卢遮那佛的胁侍菩萨，在佛教中等级低于佛，乐队规模较之以佛为中心的经变画相对较小，不鼓自鸣乐器也未出现在画面中。如果以整个洞窟的构图分析，《普贤变》与《文殊变》是以各自画面为主的相互对应，这就要求画面既要达到局部的完整，又要追求整体的统一，所以菩

① 参见季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 132 至 133 页。

② 文殊菩萨之名始见于东汉支娄迦谶译《道行般若》卷一，普贤菩萨之名始见于《三曼陀罗菩萨经》。《华严经·入法界品》以文殊及普贤并列为毗卢遮那佛座前首席菩萨，毗卢遮那佛与表智之文殊、表理之普贤合称为“华严三圣”。参见任继愈主编《佛教大辞典》，南京：江苏古籍出版社，2002 年，第 333、1023 页。

萨伎乐乐队在单幅经变画中以“品”字形稳定结构出现，而又各以三身组合达到经变画相互的对称。音乐图像在此类经变画中的作用应该是以菩萨伎乐为文殊与普贤说法或出行的场面奏乐，这里的音乐主要为渲染佛国世界庄严盛大的气氛。另外，以音乐作为对菩萨的礼赞，使音乐又具供养性质。

五、《劳度叉斗圣变》

《劳度叉斗圣变》是莫高窟极具特点的一类经变画，出现的时间主要集中在晚唐以后，晚唐出现的《劳度叉斗圣变》中均有音乐图像绘入其中，分别为第 9 窟、第 85 窟和第 159 窟。关于其绘制依据的文本，一般包括佛教经典《贤愚经 •须达起精舍品》和敦煌文书《降魔变文》，[①]但对于晚唐以后的经变画，根据李永宁、蔡伟堂先生结合变文以及榜题的研究，认为是基于《降魔变文》所绘，需要指出的是，变文的创作依然参照《贤愚经 • 须达起精舍品》。尽管如此，经变画的绘制也并非变文情节的简单照搬，而是依绘画自身的艺术特点加以创新，以达到生动直观的效果。[②]

在《降魔变文》中有诸多与音乐相关的叙述，如变文“购园起精舍”部分，就以天乐对即将修建的精舍加以装饰：

神钟天乐，不奏击而常鸣；异香天花，竞缤纷而乱坠。

……

兜率天上乐轰轰，遥见其身生在彼。

……

琴筝悬在四隅头，风吹万道声嘹亮。

亦有箫笛及箜篌，铜钹琵琶对方响。

……

九品随愿往来生，迦陵频伽空里飏。[③]

---

① 《降魔变文》出自莫高窟藏经洞，被分裂成几个残卷，计有 S.4398、S.5511、P.4524（正面为降魔变图，背面为唱词）、P.4615，另有罗振玉藏本和胡适藏本。周绍良、王重民、潘重规和项楚等先生先后做过汇辑校录。故事见《贤愚经 • 须达起精舍品》，叙述舍卫国大臣须达，赴王舍城为子求妻，得见佛主释迦，倾心归仰。为请释迦亲临舍卫国说法，出重金购得太子祇陀园以造精舍。六师外道闻讯，约定佛弟子舍利弗斗法。舍利弗大获全胜，六师外道遂舍邪归佛。文中描写外道劳度叉六次变现为高山、水牛、宝池、毒龙、黄头鬼、大树，而舍利弗六次化作金刚、师子、大象、金翅鸟、毗沙门天王、大风，一一取胜，场面热烈紧张，是敦煌变文代表作之一。参见季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 577 页。

② 参见李永宁、蔡伟堂《<降魔变文>与敦煌壁画中的‘劳度叉斗圣变’》，敦煌文物研究所编《1983 年全国敦煌学术讨论会文集 • 石窟艺术编》上册，兰州：甘肃人民出版社，1985 年，第 165 至 179 页。

③ 项楚《敦煌变文选注》（增订本），北京：中华书局，2006 年，第 668、692 至 693 页。

变文的主要内容，集中表现舍利弗与六师外道劳度叉持续六个回合的斗法，结果以六师外道完败告终，音乐出现在第一与第三回合，如：

舍利弗忽从定起，……然后吹法螺，击法鼓，弄刀枪，振威怒……

钟鼓轰轰声动天，瑞气明明而皎洁……

和尚得胜，击金鼓而下金筹；佛家若强，扣金钟而点尚字。各处本位，即任施张。

……

其时须达长者遂击鸿钟，手执金牌，奏王索其尚字。①

第三回合：

舍利见池奇妙，亦不惊嗟。……华上有七天女，手搊弦管，口奏弦歌。声雅妙而清新，姿逶迤而姝丽。

……

手搊琴瑟奏弦歌，雅妙清新声合响。

共赞弥陀极乐国，相携祇劝同心往。②

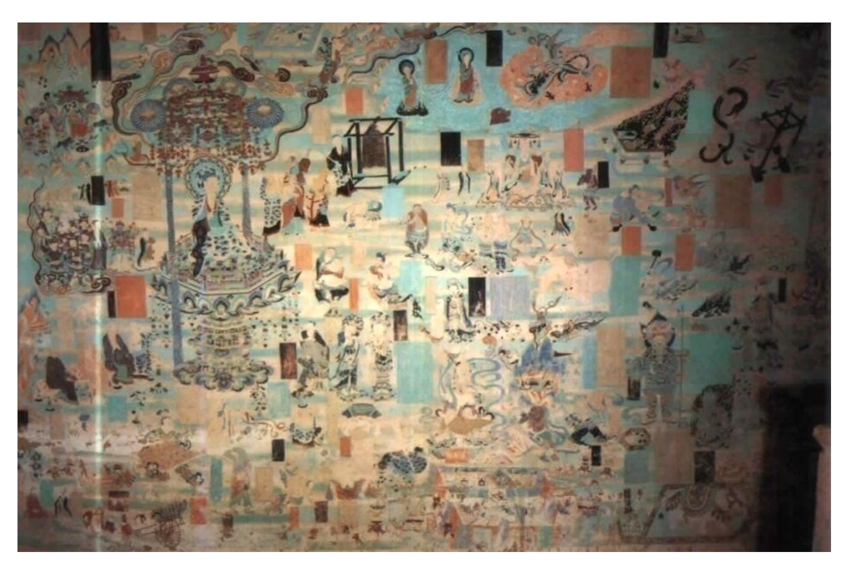


图 10 晚唐第 9 窟南壁《劳度叉斗圣变》

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版 176。）

① 项楚《敦煌变文选注》（增订本），北京：中华书局，2006 年，第 729 至 735 页。
② 项楚《敦煌变文选注》（增订本），北京：中华书局，2006 年，第 742 至 743 页。



图 11 晚唐第 9 窟南壁《劳度叉斗圣变》中外道所用的鼓

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版 177。）

结合文本与晚唐第 9 窟南壁所绘《劳度叉斗圣变》来看，由于精舍尚未建成，所以变文用以装饰的琴、筝、笛、箫等乐器以及迦陵频伽未出现在经变画中。除此之外的音乐图像均能与变文做到对应，如标志回合胜负的金钟与金鼓，以及舍利弗幻化出的天女伎乐。金钟位于舍利弗驾前斜上方，（图 10）固定于木制框架之内，旁有一沙弥执桴作敲击状，表情气定神闲。与之相对的画面右侧劳度叉身前，有金鼓同样固定于木制框架之内，（图 11）但由于斗法完全处于下风，可以明显看出鼓面开裂，鼓框歪斜，底座崩坏，击鼓外道目瞪口呆，另有一外道肩扛鼓框以防翻倒，画面将外道的狼狈与胆怯刻画得入木三分。在画面下部，绘有七宝水池，中立大象，象牙上莲花的花朵之上，有天女持乐器奏乐歌唱。围绕音乐展开的情节同整体情节一致，皆一动一静，一张一弛，极富感染力。

变文与经变画最终以六师外道皈依佛法作为结束，其中借外道斗法失败反衬佛法万能继而达到弘扬佛教之目的显而易见，音乐在其中充当重要的表现手段。首先，在“购园起精舍”情节中，以不鼓自鸣乐器和迦陵频伽伎乐突显精舍的佛相庄严，即在变文起始以音乐作为铺陈，确定崇佛基调，之后斗法情节中舍利弗的胜出也就水到渠成，此处音乐以美化佛教为主要作用。接下来，音乐功能随着情节的变化逐渐复杂，舍利弗出场时法螺与法鼓的出现，既有音乐的含义又兼有佛教法器的内涵，鸣响助威与渲染佛法并重。斗法伊始，以金钟与金鼓分别用来标志佛教与外道的胜负。当第一回合舍利弗胜出后，便敲击金钟并画“尚”字一笔作为计数。此时的钟已脱离音乐的范畴，成为供音乐以外使用的工具，具有标

志功能，类同报时所用的“朝钟暮鼓”。在双方斗法的过程中，尤其是劳度叉一方也将鼓作为其阵营的法器，但在最后回合以被佛法幻化的大风击破而告终。关于此，巫鸿先生在其著作中亦有揭示：“每一场景中都有一钟一鼓，变文在描写国王出场为竞赛作证时提到过钟鼓，……因此从变文描写的上百种物品中选取这两种相对的乐器来强化图像结构的对称并非偶然。”[①]通过分析，我们认为之所以选用钟、鼓作为两派的斗法象征物，一方面体现出音乐图像在经变画中为烘托主题，增加画面感染力所起的特殊作用。同时，钟、鼓两种古老的打击乐器也将中国传统文化融入佛教经典之中，首先，钟在最初为秋分之音，鼓代表春分之音，[②]若论乐器材质，钟由金属制作，而鼓体材质一般为木，若套用传统“五行”关系，其中秋属金，春属木，金又克木，暗示以钟为代表的佛教最终要降服以鼓为代表的外道。此情节直接来自变文，未在佛经中出现，其中蕴含的传统文化因素，也是佛教中国化的反映。

在第三回合，舍利弗幻化的莲花中出现七位天女奏乐和歌唱，音乐的功能在变文中也有明确说明：“共赞弥陀极乐国，相携祇劝同心往”，一方面通过赞颂极乐净土来宣扬佛教，另一方面又以音乐作为对外道规劝和教化的手段。可见，在《劳度叉斗圣变》中，音乐的内涵极为丰富，既有美化赞扬，又有象征和劝导的意义，但这些均要以乐器的本质属性——产生乐音作为实现的基础，也就是说，在经变画中乐是音乐图像最直接的表现，而音乐图像的功能依然指向佛教，为佛教发声是音乐图像在经变画中的最终目的。

六、密教经变画

唐代莫高窟的密教[③]经变画主要包括《如意轮观音经变》《不空羂索观音经变》《千手千眼观音经变》《千手千钵文殊经变》和《佛顶尊胜陀罗尼经变》，

① 巫鸿《礼仪中的美术：巫鸿中国古代美术史文编》下册，北京：三联书店，2005 年，第 379 页。
② 参见许慎《说文解字》，北京：中华书局，1963 年，第 297、102 页。
③ 密教，即“秘密佛教”，与“显教”相对，依密教经典或思想绘制的经变画即为密教经变。密教以为其教义、修法及传承秘密、深奥，故取以为名。密教起源于大乘佛教中的陀罗尼，陀罗尼的演化最终导致密教的形成。陀罗尼原是佛教用以掌握和传授经典的重要方法，后被大乘神秘化，形成能够役使鬼神、化凶趋吉的咒术，这就产生原始密教——陀罗尼密教。传入中国的密教，主要为汉传密教与藏传密教。在成体系的密宗形成之前，称为“杂密”的一些密法已经传入中国，最早见于黄龙二年（230）竺律炎译出《摩登伽经》，支谦译《华积陀罗尼神咒经》、《无量门微密持经》等。公元 8 世纪，印度高僧善无畏、金刚智，与不空来到中国，合称“开元三大士”。三位密宗大师于长安大兴善寺译出大量密教经典，弘扬密法，成为唐密的开端。流传在西藏地区的密宗派别，来自印度佛教。它始于寂护与莲花生，藏传佛教的四大宗派都有自己的密宗传承，它包含了“四部密续”（事续、行续、瑜伽续、无上瑜伽续），但是以“无上瑜伽续”为主，又可分成旧译派的大圆满传承，与新译派的大手印，形成两大主流。参见任继愈主编《佛教大辞典》，南京：江苏古籍出版社，2002 年，第 1134 至 1135、1348 页。

此类经变画多集中于中晚唐时期，其中有音乐图像出现的共计 8 铺，如中唐第 361 窟东壁南侧的《千手千钵文殊经变》，北侧的《千手千眼观音经变》，晚唐第 14 窟北壁的《如意轮观音经变》，第 54 窟北壁所绘《千手千钵文殊经变》等，音乐图像表现形式为天乐和菩萨伎乐两种。

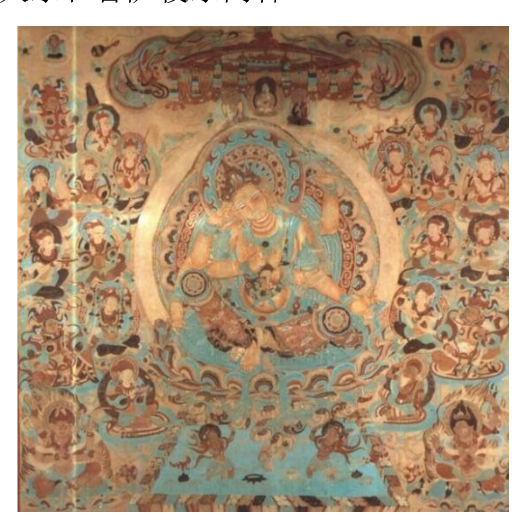


图 12 晚唐第 14 窟北壁《如意轮观音经变》

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版 168。）

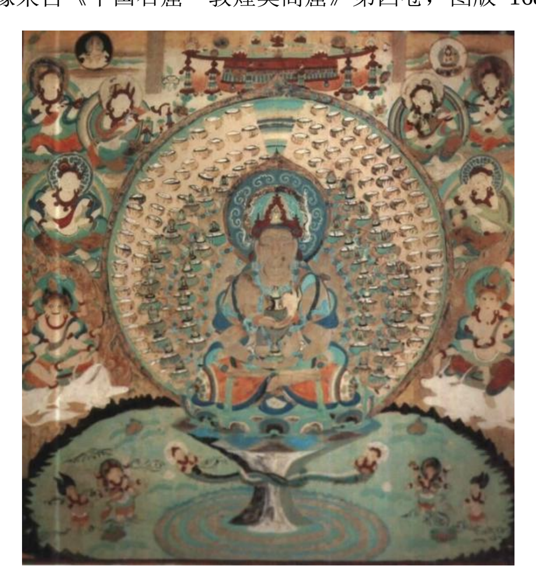


图 13 中唐第 361 窟东壁南侧《千手千钵文殊经变》

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版 119。）

在晚唐第 14 窟北壁所绘《如意轮观音经变》中，（图 12）就同时出现天乐、伎乐与舞伎，但数量和规模不及净土类经变画。不鼓自鸣乐器只有 2 件，分别绘于经变画上部宝幢的两侧，左侧琵琶，右侧拍板；伎乐仅有 1 身，位于画面左侧天王下方；舞伎 2 身，绘于如意轮观音前部的方毯之上。与《如意轮观音经变》相关的密教经典有两部，分别是唐不空所译《观自在菩萨如意轮瑜伽》一卷和唐

金刚智所译《观自在如意轮菩萨瑜伽法要》一卷，两部经典内容相近，均以瑜伽[①]与密言结合依次往复的方式展开叙述，在讲述修持方式的过程中，有相关乐舞的文字，如：

礼诸佛已全跏半跏。或轮王跏。随意而坐。

……

作此坐印已

观遍虚空佛

止观从膝上

旋舞当心合

……

复诵此妙言

金刚语离声

持宝莲胜幢

幢中出妙声[②]

经文基本可以与经变画相对应，其中的音乐也与密教修持中的坐印与诵读相关，这在画面中被表现为舞伎翩翩起舞——“旋舞”以及天乐不鼓自鸣——“妙声”。另外伎乐未在经文中出现，从画面构图分析，手持琵琶的乐伎仅有 1 身，与通常经变画乐伎在主尊两侧对称出现不同，同样在中唐 361 窟东壁南侧所绘《千手千钵文殊经变》中，也仅有 1 身乐伎手持琵琶位于主尊的右上方（图 13），而且经变画主尊两侧的菩萨和天王或手持法器或执各种手印，所以乐器在其中更多是密教法器的象征，但通过伎乐来表现对佛法的礼赞应该是一成不变的。即便如此，仍可以发现密教经变画中音乐图像的特点，即音乐图像并不丰富，但也涵盖经变画中音乐图像的所有表现形式；密教注重以手印、坐印、密言与观想合一的修持方式，导致密教经变画中的音乐图像多与此相关，如旋舞时讲究心合，诵咒观想时的天乐；对于菩萨乐伎手持的乐器而言，其作为法器的意义要大于乐器。

除上述的几类具典型特征的经变画之外，在表 1 罗列的其他经变画中均出现

①《瑜伽焰口施食要集》曰“梵语瑜伽，华言相应，谓三业同时，而不先后，共缘一境也。手结印时，口必诵咒，意必作观，三业齐施，无有参差，始名相应。”参见周叔迦《周叔迦佛学论著全集》第六册，北京：中华书局，2006 年，第 2769 页。

② 引自《观自在菩萨如意轮瑜伽》，引文与《观自在如意轮菩萨瑜伽法要》中相同，不再重复。大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第二十册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 207 至 208 页。

相关音乐图像。综合来看，经变画中天乐图像无法与文本完全对应外，其余音乐图像与所依据的经典文本之间均具有一定联系，佛教思想以图像形式转化为空间性的展现，其中音乐以其身具有的独特性，使这一转化过程更具感染力和直观性，自此，石窟中一铺铺静止的经变画开始变得鲜活，各种天乐和伎乐产生的“妙音”穿梭于经变画内外，音乐图像与文本在经变画中的相互结合，共同推动佛教在敦煌地区的传播。

小结

鉴于经变画中音乐图像是莫高窟壁画音乐图像的主体部分，所以本章着重探讨唐代经变画中音乐图像的分类、表现形式以及音乐图像的功能。如果抛开整体与局部的关系问题，将经变画与音乐图像视为相互对应的两个范畴，就能从更深层面来认识经变画与音乐图像的关系，透过音乐图像来观察经变画，以音乐图像的分类完成对经变画布局的分析，不同图像具有的佛教功能在同一铺经变画上得到反映，而且这种功能是建立在音乐属性上的；以经变画作为基点去解读音乐图像，我们了解到音乐图像采用不同表现形式出现在经变画中的原因，佛教也正是利用音乐具有的多样性，使经变画能够丰富而生动地阐释其中蕴含的佛理。另外，透过音乐图像与文本关系的解读，我们认为音乐图像在经变画中的出现并非偶然，它完全是佛教经文中音乐的图像式转化，但这种转化过程应该是以现实的唐代音乐实践作为蓝本或参照的，这也正是经变画音乐图像对于研究唐代音乐史的价值所在。

第三章 敦煌画稿中的音乐图像

通常在音乐学或是音乐图像学的著作中，我们都能看到这样一段表述："音乐图像学的研究价值在于可以弥补文字记载之不足或缺乏，通过图像可以较为完整地了解古代乐器的本来面貌，而且还可以通过它去考证某个时代这种乐器的演奏方式、乐队中乐器的配置情况、音乐与舞蹈的关系等，所以音乐图像学的最大长处在于它能够通过形象，生动地展示某一时代、某一民族音乐的文化背景和音乐生活风貌。"[①]具体到唐代莫高窟壁画的音乐图像研究，这段关于音乐图像学的解释似乎同样适用，但是当我们真正以壁画音乐图像去解释音乐史中的实际问题时，就会发现这段表述忽略一个极为关键的问题，即音乐图像的真实性。目前音乐图像集中出现的绘画、壁画、画像砖以及器物等古代遗留，在最初绘制或雕刻音乐图像时，其目的往往不是为记录音乐本身，而是借用音乐的手段达到装饰、宗教或写实的目的。当今人以考证的角度去研究这些音乐图像，研究对象反而转换为音乐本身，在这个过程中，对于图像是否是当时真实记录的确定，应该是研究的必要前提。如果无法确认图像的真实性，得到的研究结果无异于空中楼阁、无源之水。试想，倘若"图"是存疑的，"索"到的"骥"其真实性又有几何？我们的研究似乎存有"想当然"的嫌疑——"音乐图像想当然可以了解古代乐器的本来面貌，想当然可以考证某个时代乐器的演奏方式、乐队中乐器的配置情况……"那么问题来了，我们如何确定音乐图像的真实性？以莫高窟壁画音乐图像为例，音乐图像作为壁画的部分，首先需要弄清壁画的来源，即壁画是如何绘制在石窟壁面之上的？接下来，需要了解音乐图像的传播问题。如果依照众多敦煌壁画音乐图像研究观点，以唐为例，唐代宫廷音乐大量反映在莫高窟壁画上，而唐代宫廷音乐的中心位于长安应是无疑的，莫高窟所在的敦煌距离长安数千里之遥，唐代的音乐活动又是以怎样的途径出现在敦煌莫高窟之中的？而且经变画作为"奉献式"的宗教艺术，其中的音乐图像是否就是真实音乐活动的转换？笔者认为，如果不首先解决莫高窟壁画音乐图像的真实性与传播过程问题，对唐代音乐史的探究仿佛是缘木求鱼。所以，在接下来的章节中，将首先对莫高窟壁画音乐图像的"源"做简单探讨。

① 参见余人豪《音乐学概论》，北京：人民音乐出版社，2008 年，第 73 至 74 页。

检索世界绘画史，无论古今中外的各种绘画通常都要事先准备底稿，正所谓“每作一画，必先起草，按文挥洒”，[①]“画求其工，未有不先定稿者也”。[②]壁画绘制同样如此，向达先生在《莫高、榆林二窟杂考》中对通过画稿进行壁画创作的过程做过深入的研究与探讨：“壁画以及普通绘画，俱有粉本[③]，画家收藏粉本，父子相承，往往视为至宝。此种备摹拓用之粉本或画范制以鹿皮，于所画人物轮廓上刺以细眼，铺于画纸或画壁上，洒以碳末。画纸或画壁经此手续留下黑色细点，再用黑或朱笔连缀，既得所欲画之轮廓。印度画家绘制壁画及普通绘画，其初步手续大致如此。中国自六朝以迄隋唐画家亦用粉本。”[④]至此，我们已经可以明确莫高窟壁画并非直接在壁面上信手拈来，壁画是有画稿的。当然，之所以称为画稿，是因为它是作为壁画底本或稿本出现的。画稿与壁画之间有着千丝万缕的联系，而且也是石窟图像不可分割的部分。同理，壁画音乐图像应该就是源自画稿中的音乐图像，事实上，敦煌画稿资料中的确包括一部分音乐图像。沙武田先生曾在《敦煌画稿研究》中对敦煌出现的画稿资料做过系统的研究，将敦煌画稿按内容分为藏经洞白描类画稿，藏经洞绢画、麻布画、版画类画样画稿和洞窟壁画中与画稿相关图像资料等几大类，[⑤]本文也将沿用此种分类，梳理敦煌画稿中所见音乐图像。

第一节 藏经洞白描类画稿

一、P.tib.1293

白描类画稿属敦煌藏经洞出土绘画作品中的纸本画，沙武田先生研究认为此类画稿“或工整或草率，多为洞窟壁画底稿，其中以经变画底稿为主。”[⑥]如P.tib.1293，该画稿根据学界研究，确定为壁画粉本画稿，并定名《劳度叉斗圣变稿》。原画稿由三份画卷粘接而成，其中第二份又由五张画卷粘贴而成，其中的Ba（图1）和Bc卷（图2）均有“外道击鼓”图像。P.tib.1293反映的主要

① 张舜民《画墁集》卷五，《文渊阁四库全书》第一零三七册，上海：上海古籍出版社，2003年，第155至179页。
② 邹一桂《小山画谱》卷下“定稿”条，于安澜《画论丛刊》下卷，北京：人民美术出版社，1962年，第796页。
③ 粉本指古人于墨稿上加描粉笔，用时扑入缣素，依粉痕落墨故名之也。粉本通常亦指一般画样画稿。参见于安澜《画论丛刊》下卷，北京：人民美术出版社，1962年，第437页。
④ 向达《莫高、榆林二窟杂考》，《文物参考资料》，1951年第5期，第86页。
⑤ 参见沙武田《敦煌画稿研究》，兰州：民族出版社，2006年，第28至35页。
⑥ 沙武田《敦煌画稿研究》，兰州：民族出版社，2006年，第28页。

是舍利弗与劳度叉双方斗法的情景，[①]画面中的击鼓一方为劳度叉所代表的外道。图 2 主要描绘外道击鼓，图 1 除此之外还有其余外道图像。单就“击鼓”而言，两图基本近似，无太大差别。两图中鼓均被固定于方形木框之内，木框由数十根方木与四块基座组合而成，鼓皆悬挂于木框顶部方形横木上。图 1 鼓体紧贴鼓架上方，似外道拉拽所致，图 2 横木与鼓体之间为绳索连接。两图中外道均弓箭步站立，左手紧拽鼓体，右手持鼓槌。由于画面为白描，鼓体与鼓面颜色无从判断，鼓的形制为双面蒙皮。从画面构图分析，鼓架重心偏右，外道身体重心向左，这与故事情节紧紧相扣，此时外道一方法力明显不支，鼓架已被大风摇晃致摇摇欲坠，所以才有击鼓外道用力拉拽和右侧外道以半蹲姿态肩扛鼓架。另外，可以看到图中两鼓左侧鼓面皆已开裂，意喻鼓声消失，外道失败。相对而言，图 19 刻画更为生动，尽管为画稿形式，但用笔精准，动态刻画到位，疑与图 18 非同一人所绘。沙武田先生也认为 P. tib. 1293 中至少有两份《劳度叉斗圣变》画稿，而且也只反映部分情节。[②]



图1 藏经洞白描类画稿P.tib.1293（2）Ba

（图像采自沙武田《敦煌画稿研究》，兰州：民族出版社，2006 年，第 147 页。）

① 关于《劳度叉斗圣变》详情，请参见本文第二章中相关部分。

② 参见沙武田《敦煌画稿研究》，兰州：民族出版社，2006 年，第 151 页。

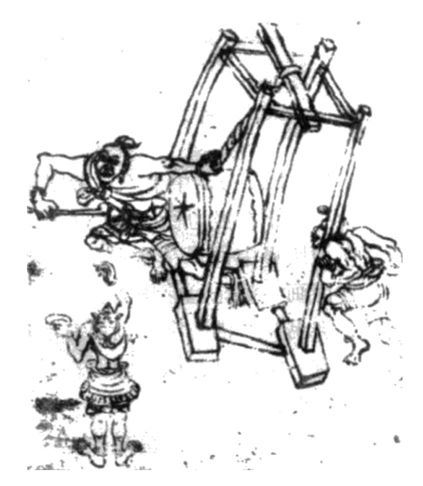


图2 藏经洞白描类画稿P.tib.1293（2）Bc

（图像采自《敦煌画稿研究》，第 148 页。）

关于此画稿，学界已一致确认为晚唐五代归义军时期的壁画底稿，画稿“一经产生便在洞窟壁画中应用，并对其后一百余年间的《劳度叉斗圣变》产生决定性影响，这是《劳度叉斗圣变》在一百多年间模式化发展的真正原因。”[①]我们以音乐图像为依据，发现图 18 与 19 中“外道击鼓”的共性已作为程式被保留在晚唐时期的经变画中，如晚唐第 9 窟南壁和第 196 窟西壁所绘《劳度叉斗圣变》中的“外道击鼓”（图 3、图 4）。在画稿与经变画中，“外道击鼓”情节均由两外道与鼓共同完成，除鼓架形制、鼓的悬挂方式、鼓面破裂程度、鼓架倾斜状态完全一致外，外道的身形姿态甚至面部表情也极为接近，证明经变画中的音乐图像应该就是根据 P. tib. 1293 所绘，音乐图像作为经变画的一部分也是有据可依的。此外，由于画稿残缺不全，与鼓对应的舍利弗一方所用的钟并未看到，但应该与经变画中的钟一致。



图 3 晚唐第 9 窟南壁《劳度叉斗圣变》中外道击鼓图像

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版 177。）

① 沙武田《敦煌画稿研究》，兰州：民族出版社，2006 年，第 156 页。



图 4 晚唐第 196 窟西壁《劳度叉斗圣变》中外道击鼓图像

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版 185。）

与 P.tib.1293《劳度叉斗圣变稿》相关的还有敦煌文书 P.4524《降魔变图》，其背面为《降魔变文》俗讲唱词，所以《降魔变图》应是配合变文讲唱所用的白描画。相对《劳度叉斗圣变稿》，《降魔变图》较为完整交代出故事情节，但绘画用笔、构图均不及前者，其中同样出现鼓、钟的图像，但与壁画之间的差异相对《劳度叉斗圣变稿》较大（图 5、图 6），由于《降魔变图》音乐图像非本节讨论范围，故不再细述。



图 5 敦煌文书 P.4524《降魔变图》中外道击鼓图像

（图像采自上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第三十二册，上海：上海古籍出版社，2005 年，第 326 页。）



图 6 敦煌文书 P.4524《降魔变图》中和尚敲钟图像

（图像采自《法藏敦煌西域文献》第三十一册，第 327 页。）

二、P.2993V

P.2993V 在《法藏敦煌西域文献》第二十册中称为《白画草图》，原卷分三部分排版入册，分别以（3-1）、(3-2)、(3-3）标示。为便于展示，本文将画卷重新拼接，如图 7 所示。饶宗颐先生在《敦煌白画》中将其描述为："卷背草样人面，每不绘眼睛，画时殆先做眼眶，然后勾勒。又绘带盔甲神将，露瞳炯炯。人物有执仪仗吹笙竽者，裙裾飘扬，笔致颇近七十二神仙卷，惜多草率，未完稿。写卷正面为黑丝栏写经《大般若波罗蜜多经卷四百廿十八》。"①沙武田先生研究认为写卷画面构图零散，除一男一女两身主要人物做详细交代之外，其余内容均线条式勾勒，而且多处画人物手势手姿练习图样，属草稿一类画稿。另外画面中出现经变画典型的宝幢、水鸟以及乐伎、护法、眷属等，所以确切的说应是经变画类壁画底稿，但由于画卷包含信息有限，无法具体与某一类经变画对应。②



图 7 敦煌文书 P.2993V《白画草图》

（图像采自"IDP 国际敦煌项目"网站：http://idp.nlc.gov.cn:80/database/oo_loader.a4d?pm=Pelliot chinois 2993）

整幅画稿共出现乐伎九身，每身乐伎均持不同乐器演奏。P.2993V（3-1）中出现四身，右侧第一身乐伎头部带有宝冠，颈部与腕部佩戴饰物，左侧第一身乐伎发型似螺髻式，身着天衣，腕部戴镯，中间两身仅速写式描绘演奏姿态，若将宝冠、螺髻、饰物、天衣等集于一身，再加上演奏乐器的动作，上述四身应为经变画经常出现的菩萨乐伎。以姿态来看，右侧第一身和左侧第一身乐伎似站立演奏，而我们知道大部分经变画中的乐伎都呈坐姿演奏，若此点成立，则可以为确定该画稿进一步缩小范围。(3-1）中的乐器，从右至左的第四件描绘的较清晰，其管身细长，为竖吹笛类。第二件乐器明显较第四件器身为短，演奏方式同为竖

① 饶宗颐《敦煌白画》，《法国远东学院考古学刊》，1987 年，第 40 页。
② 参见沙武田《敦煌画稿研究》，兰州：民族出版社，2006 年，第 315 至 316 页。

吹，所以应为筚篥。另外两件乐器器身较为明显，分别是拍板和笙。可以明显看到，四身乐伎尽管只有身体轮廓，中间一身头部仅用圆圈表示，但每一乐伎手型的刻画都极为细致，每根手指的动作按、抬、握、持都有明确表示，尤其是中间两身乐伎，手部与身体完全不成比例，手部甚至超过头部面积，这种现象在同一画稿的其余人物身上均未出现，所以这种不合规律的处理只有一个原因，即这一部分画稿是为突出演奏手势，而这些手势又都符合乐器的实际演奏特点，在草稿中对此细节如此突出，可以说明绘制的草稿首先是以真实的乐器演奏作为范本，并且强调壁画绘制时对乐器演奏的重点刻画。（图 8）



图 8 敦煌文书 P.2993V《白画草图》（3-1）

（图像采自“IDP 国际敦煌项目”网站：http://idp.nlc.gov.cn:80/database/oo_loader.a4d?pm=Pelliot chinois 2993;img=5）

另外五身乐伎出现在（3-3）中，乐伎描绘程度从右至左依次递减，对每身乐伎身体简化的把握极其均衡。最右侧乐伎着墨最多，依然能看出头戴宝冠、身着天衣，站立演奏。乐器依次为排箫、琵琶、竖笛、拍板，最后一件无法辨认，似未完成。除最后一身与演奏琵琶乐伎外，其余乐伎的手型同（3-1）均细致描绘。对演奏琵琶乐伎的手型未刻画原因很明显，乐伎右手持捍拨拨奏，按弦的左手恰好被右侧乐伎遮挡，故无需交代手型。这和画稿作者的观赏角度有关。（图 9）



图 9 敦煌文书 P.2993V《白画草图》（3-3）

（图像采自“IDP 国际敦煌项目”网站：http://idp.nlc.gov.cn:80/database/oo_loader.a4d?pm=Pelliot chinois 2993;img=3）

P.2993V 以经变画未完成草稿的面貌呈现，所以无法确认与莫高窟经变画的直接关系，但以其中音乐图像而论，仍然包含重要价值。首先对乐伎演奏手型的刻意突出，是其他画稿中鲜见的，假设莫高窟某一经变画就是依据此草稿，那至少说明对演奏细节的要求是要反映在经变画中的。同时，也证明经变画中的音乐图像同样是有底稿作为依照的，这样也就为经变画音乐图像与音乐史关联的真实性增加更多地真实性与合理性。

三、P.4514（16）2

P.4514 为纸本画集，共有 24 个子编号，其中编号为 P.4514（16）2 残片正面在《法藏敦煌西域文献》第三十一册中称为《伎乐天画稿》，(图 10)背面 P.4514（16）2V 记作《经变画画稿》。（图 11）

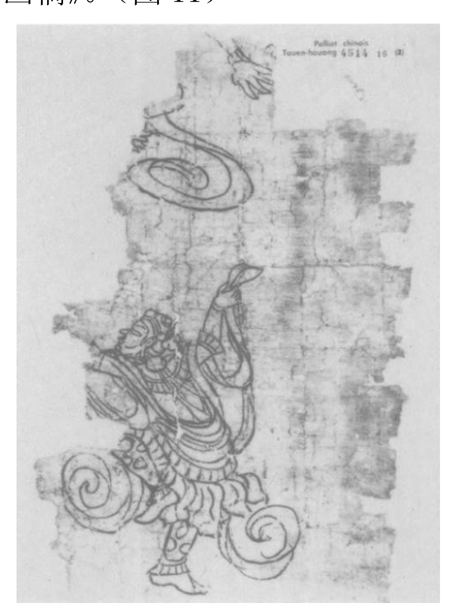


图 10 敦煌文书 P.4514（16）2《伎乐天画稿》

（图像采自《敦煌西域文献》第三十一册，第 256 页。）

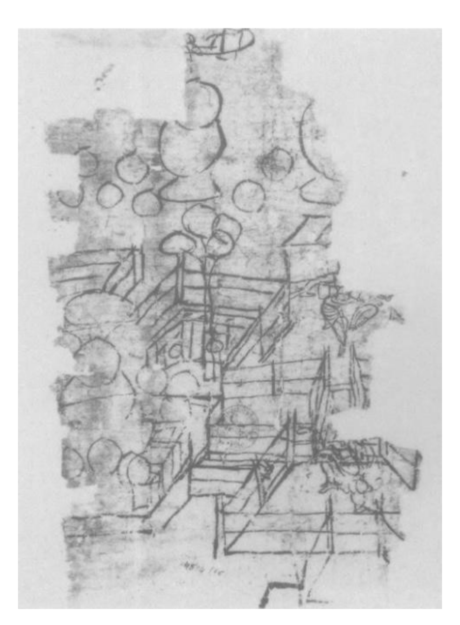


图 11 敦煌文书 P.4514（16）2V《经变画画稿》

（图像采自《敦煌西域文献》第三十一册，第 256 页。）

P.4514（16）2 中出现两身人像，下部人像头戴宝冠，手持飘带，着短袖上装，下身为裙装，带绑腿，赤足。整个身体呈“S”形曲线做塌腰、吸腿、勾脚、下蹲的一系列舞蹈动作，确切地说，应属舞伎一类。根据上部人像仅存手与飘带造型推测，应同为舞伎。P.4514（16）2V 为典型的莫高窟净土类壁画中的水池廊台，如果依照净土经变画以纵向中轴线呈左右对称的形式，另一侧应同为水池廊台。另外，在上部以简笔画形式勾勒出主尊、胁侍菩萨以及听法者轮廓。在残卷左侧廊台之上，同样有一身舞伎，下半身姿态与 P.4514（16）2 舞伎反向一致。所以 P.4514（16）2V 表现的是“净土变式说法会场面，是敦煌经变画特别是净土变类典型绘画结构与布局形式，净水池、楼阁、乐舞、宝树、宝楼、说法主尊与听法天人众菩萨等，虽残剩一角，但考虑到对称性构图原理，此画稿大型说法会已经具有基本构成元素。如果和敦煌洞窟壁画中完整净土变线描图比较，可以看到此画稿作为净土变说法会草稿的性质。”①而且沙武田先生研究认为，残卷正、背面的舞伎是对应的，背面舞伎是为突出舞蹈动态的真实与生动而专门绘制的草稿。那么，结合残卷内容与形式的特征，我们将残卷进行简单复原。(图 12)

① 沙武田《敦煌画稿研究》，兰州：民族出版社，2006 年，第 112 页。

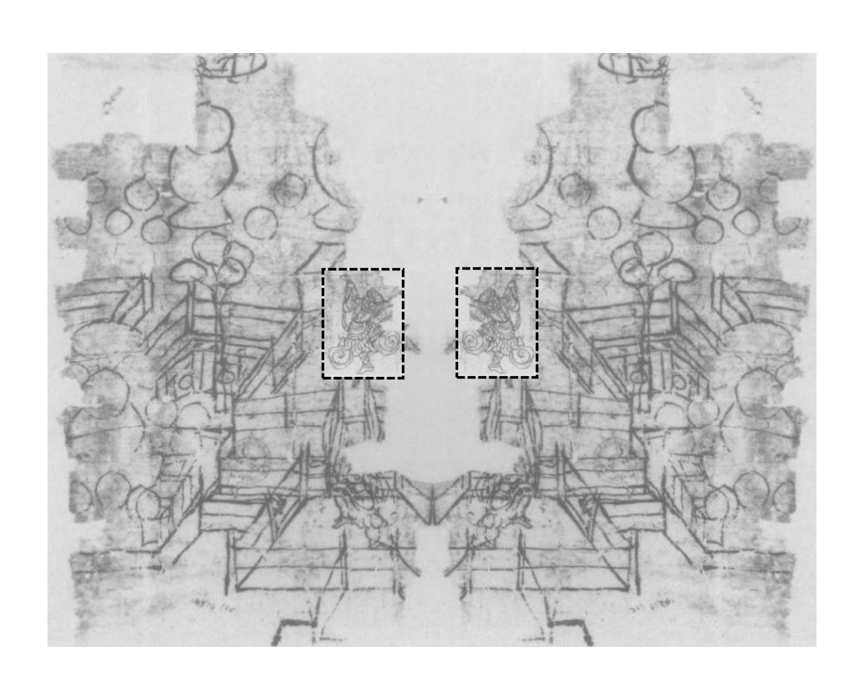


图 12 敦煌文书 P.4514（16）复原图

（图像为笔者制作）

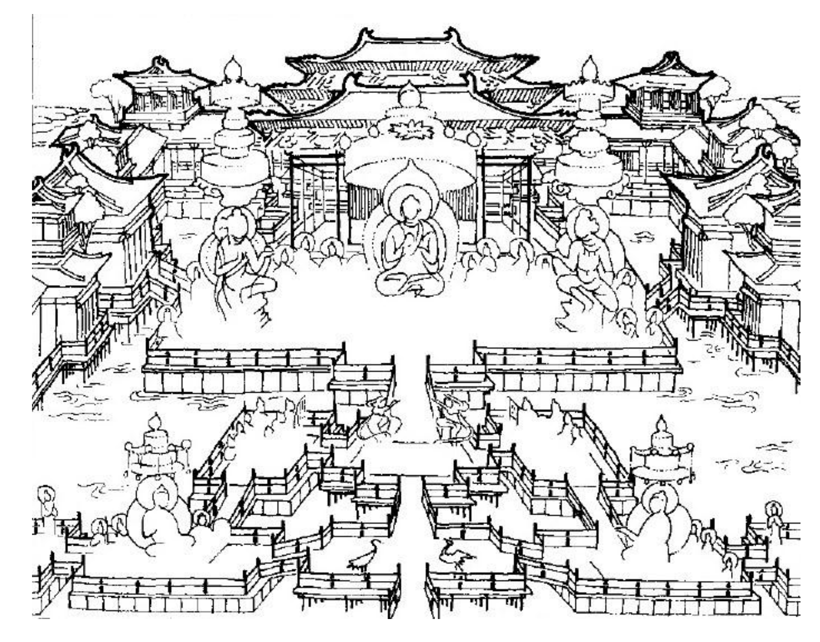


图 13 莫高窟盛唐第 172 窟北壁《观无量寿经变》线描图

（图像采自《敦煌建筑研究》，第 56 页。）

可以看到，复原后的水池廊台与净土类经变画（图 13）基本近似，而 P.4514（16）2 中舞伎轮廓也可以与 P.4514（16）2V 中舞伎下半身轮廓保持重合，重合之后的位置与图 13 是一致的，证明图 12 已经具备净土经变画具有的一些基本特征。在 P.4514（16）2 中未发现净土经变画通常有的菩萨伎乐，但如果之前推论合理，净土经变画必然有音乐图像存在，依莫高窟净土经变程式而言，舞伎与

乐伎都应在经变画绘制范围之内，而舞伎明显位于残卷之中。另外，如图 13 所示，伎乐的位置一般位于舞伎身后的廊台，但残卷中舞伎身后部分并未破损，按道理可以看到乐伎或用于表示乐伎的标示，但蹊跷的是，残卷似乎没有关于此的任何蛛丝马迹。沙先生曾明确指出，残卷中对舞伎进行详细刻画的原因在于舞伎位于经变画中轴线附近极易引起观者注意，经变画中其余形象又不同于舞伎具有极强的动感和丰富的变化。[①]我们再来回顾 P.4514（16）2V，就会发现一个重要的线索，残卷中所有的主尊、胁侍菩萨以及听法者等程式化形象均以简单图形表示，惟独对舞伎详细写真，二者具有明显反差。（图 14）

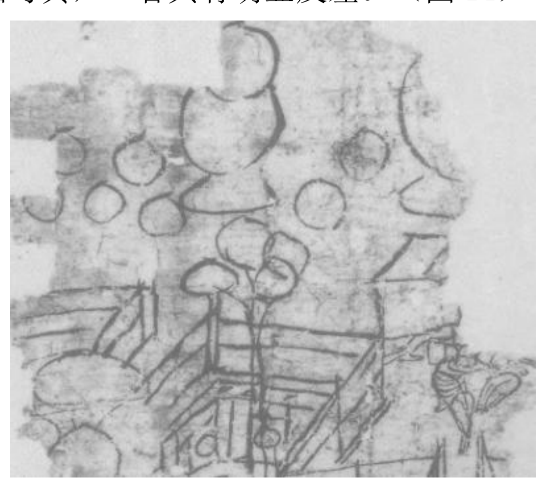


图 14 敦煌文书 P.4514（16）2V《经变画画稿》（局部）

（图像采自《敦煌西域文献》第三十一册，第 256 页。）

经变画中的乐伎同样位于经变画中轴线附近，每身乐伎又持不同性能乐器奏、弹拨或打击，可谓乐器各异，姿态万千。所以依照沙先生推论，乐伎是否同舞伎一样，也是单独绘制画稿，如之前的 P.2993V，只是现已无处寻觅。因为在经变画中，乐伎数量远胜舞伎，如果说两身舞伎尚且能绘制在 P.4514（16）的画稿中，那么多达十数身的乐队怎么说也是无法安排在画稿的狭小空间之内的，所以将乐伎另行绘制在其他画稿上是合理的，这样处理不仅能详细刻画每身乐伎和每件乐器的细部，而且也有足够的空间进行排列组合的设计，而纵观莫高窟有乐伎出现的经变画，每一铺的乐伎和乐器无不栩栩如生。综上，我们认为乐伎未出现在 P.4514（16）残卷中反而证明经变画绘制对音乐图像的重视程度，同舞伎一样，为达到真实逼真的效果，音乐图像可能采用单独起草画稿的方式，素材可能源自现实音乐，而这正是本研究需要密切关注的。

① 参见沙武田《敦煌画稿研究》，兰州：民族出版社，2006 年，第 114 页。

四、P.3059V

P.3059 收编在《法藏敦煌西域文献》第二十一册，写卷正面为《摩诃般若波罗蜜经卷第十八》，背面白描图像定名为《降魔变白画》。（图 15）沙武田先生在《敦煌画稿研究》中将此类画稿归入“人物尊像类画稿”中的“金刚力士类”，并将 P.3059V 称为“白描画二打斗金刚夜叉像画稿”。[①]可以看到，画稿中主要人物有两身，横向构图，绘画使用墨线较粗，两身画像皆散发，赤足，上身似裸，下身短裤。左侧一身跨步站立，头部后仰，双手横扯一蛇，口咬蛇身中部。右侧一身侧弓箭步站立，双臂上举，左手持金刚杵，呈前扑态势，两身画像耳、爪及足的外形接近兽类。



图 15 敦煌文书 P.3059V《降魔变白画》

（图像采自“IDP 国际敦煌项目”网站：http://idp.nlc.gov.cn:80/database/oo_loader.a4d?pm=Pelliot chinois 3059;img=1）

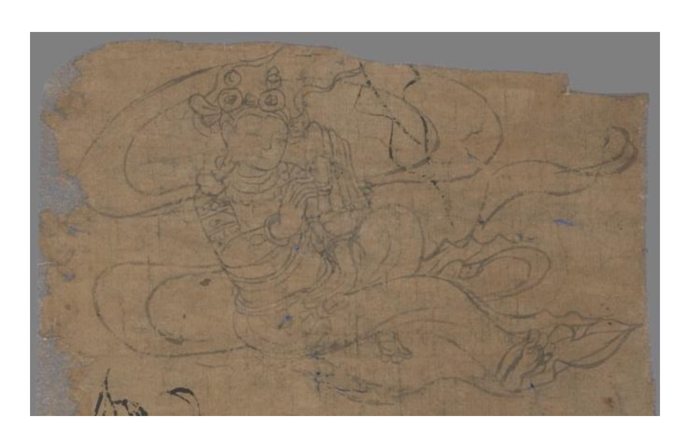


图 16 敦煌文书 P.3059V《降魔变白画》（局部）

（图像采自“IDP 国际敦煌项目”网站：http://idp.nlc.gov.cn:80/database/oo_loader.a4d?pm=Pelliot chinois 3059;img=1）

① 参见沙武田《敦煌画稿研究》，兰州：民族出版社，2006 年，第 332 页。

除此之外，写卷右端另有一身画像，纵向构图，墨线颜色较浅，从形态判断，应为飞天乐伎。乐伎头戴宝冠，右耳垂、颈、右上臂及右手腕均有饰物，赤足，左膝蜷屈且左脚位于右腿下，右腿自然伸展。整个身体呈“L”形，周身两条飘带环绕，一条位于肩部，一条浮于腰际，仿佛飞翔在天际。乐伎面部描写较粗略，仅以线条勾画眼、鼻、口，但右手和所持拍板均仔细刻画，在画面上可以清晰分辨右手每根手指、持握拍板的方式和拍板形制。拍板由六块板构成，每块均上窄下宽，上部为圆滑的弧形，下部呈扇尾状。（图 16）根据整个写卷的构图位置，位于左侧墨色较深的两身画像绘制应先于飞天伎乐，因为乐伎紧靠写卷上下边缘，似是对写卷右侧剩余空白的利用，否则，完全可以横向画于写卷任何位置，而不考虑卷面是否足够。但无论如何，该图像作为现存唯一的敦煌飞天乐伎画稿，其造型与壁画中飞天乐伎的特点是完全符合的，而且应该是洞窟窟顶、藻井或佛龛内外绘制飞天乐伎的画稿。P. 3059V 中共出现三身尊像画画稿，通过比对各细节，其中对持拍板的手势与拍板的刻画最为详细，这种特点与之前 P. 2993V 一致，再次表明音乐图像在画稿起草和壁画绘制中的重要性。

五、P. 3074V

在敦煌文书 P. 3074 背面《大藏经中观药王药上二菩萨经》卷头与卷尾，纵向绘制有迦陵频伽图像，（图 17）两身图像依然以白描方式绘画，其造型与技法与壁画中迦陵频伽一致，沙武田先生认为两身图像尽管是佛经装饰，但仍不能忽略其以白描画稿形式的存在，[①]所以其即便不是画稿，也与壁画有着极为紧密的关系，我们甚至可以从这两身图像中看到壁画迦陵频伽画稿的本来样貌。




图 17 敦煌文书 P. 3074V《大藏经中观药王药上二菩萨经》（局部）

（图像采自“IDP 国际敦煌项目”网站：http://idp.nlc.gov.cn:80/database/oo_loader.a4d?pm=Pelliot chinois 3074;img=1）

① 参见沙武田《敦煌画稿研究》，兰州：民族出版社，2006 年，第 333 页。

写卷中两身迦陵频伽的构图、样貌和姿态基本一致，目的是为达到经卷首位对称的效果，但由于是手工绘画，在个别细部还是存在差异。两身迦陵频伽胸部以上及手臂部分近似壁画中的菩萨造型，双翅展开，腿、跗蹠和爪刻画得极为有力，尾部硕大飘逸，与画面右侧花卉遥相呼应，整个身体腾空，极具振翅高飞的动态感。与通常在壁画中持乐器演奏不同，写卷中迦陵频伽双手持一瓶置于胸前，器形近似观音瓶，瓶中供有卷叶状植物，显然是体现对佛经的礼赞与供养。总体来看，画稿绘制精美，局部刻画详细，如迦陵频伽的面部、双手、翅膀、跗蹠以及花卉。由于迦陵频伽在佛经和壁画中，本身就以“法音宣流”的职能出现，所以尽管在写卷中并未演奏乐器，但就其本质而言，同样是音乐的象征，尤其将其安排在经文的首尾，妙音供养的意涵更加突出。通过对敦煌画稿的梳理，迦陵频伽以白描形式除 P.3074V 之外再未发现，即便是其经常出现的经变画所对应的画稿中，但我们依旧认为壁画中的迦陵频伽是有画稿的，而且很可能同之前提到的菩萨乐伎一样是单独起稿。

第二节 藏经洞版画、绢画类相关画样画稿

从严格意义上讲，现今各大美术馆藏敦煌藏经洞出土各类绢画、麻布画、纸本画、版画类作品大多为艺术成品，尽管其中不乏一部分以白描形式绘制，但也应该是绢画、麻布画、纸本画以及版画类作品的画稿。与洞窟壁画画稿相比，我们可以发现二者的共通之处，即洞窟壁画与这些美术作品之间的相似性，所以沙武田先生指出：“考虑到绢画等作品的特殊性，画家们有可能以‘模拓’、‘临摹’等方法得到同样的画稿，以供更多绢画类作品的绘制，也可以使用到壁画中，这就是壁画与绢画中有好多作品十分相似或完全一致的另一个原因。”[①]遗憾的是，在绢画、麻布画、纸本画以及版画类作品的画稿中，并未觅到音乐图像的踪迹，只是在个别绢画和版画作品中出现音乐图像。但是这些图像同样是不能忽视的，如果对壁画音乐图像做一个系统地探源，至少可以从这些图像对比中获取壁画音乐图像产生的线索。

一、版画作品 S.4644V 与 P.4514(10)

S.4644V 收录在《英藏敦煌文书》第六卷，其中两件版画作品定名《木刻净

① 沙武田《敦煌画稿研究》，兰州：民族出版社，2006 年，第 30 至 31 页。

土宫图》，分别以 S.4644V/2、S.4644V/3 作为编号，之所以称“净土宫”是因为 S.4644V/3 中有“净土宫”以及“师父守义”和“弟子明”的题记。（图 18）P.4514(10) 收录在《法藏敦煌西域文献》第三十一册，共三页，每页印有上下两版，定名《无量寿经变画》，编号分别为 P.4514(10)1、2、3。（图 19）



图 18 敦煌文书 S.4644V《木刻净土宫图》（从左至右依次为 S.4644V/2、3）

（图像采自“IDP 国际敦煌项目”网站：http://idp.nlc.gov.cn:80/database/oo_loader.a4d?pm=Or.8210/S.4644;img=44）



图 19 敦煌文书 P.4514(10) 《无量寿经变画》（从左至右依次为 P.4514(10)1、2、3）

（图像采自“IDP 国际敦煌项目”网站：http://idp.nlc.gov.cn:80/database/oo_loader.a4d?pm=Pelliot chinois 4514 (10) 1\2\3;img=1）

通过观察发现 S.4644V 与 P.4514(10)中的版画都是相同的，证明所有版画均来自同一雕版的印制，区别仅在墨迹方面，如 S.4644V/2 印制草率，版画边缘有墨迹溢出，画面局部有墨洇现象，而且画面明显倾斜，说明该版画属最初试印的次品，到了 S.4644V/3，画面清晰端正，墨迹线条匀称完整，尽管顶部仍有少量墨迹溢出，但版画下方题记证明此画为印制成品，也是所有八幅版画中效果最好的一幅。P.4514(10)的六幅版画清晰度接近，但由于是手工印刷，依然有墨迹浓淡不同的现象，由于 S.4644V 与 P.4514(10)的纸张材质有略微区别，所以在 P.4514(10)中均出现了不同程度的湿染效果。以下，本文将以 S.4644V/3 图像为例进行图像描述。

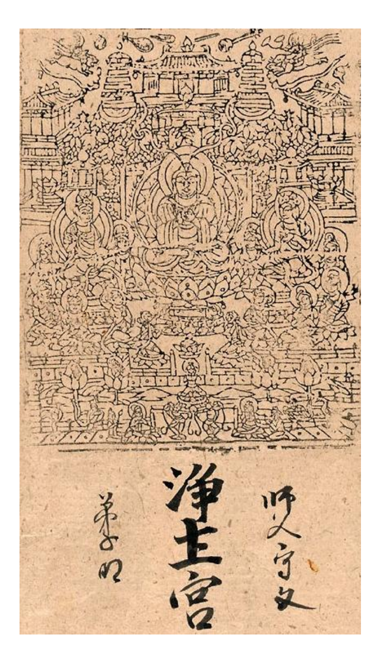


图 20 敦煌文书 S.4644V/3

（图像采自“IDP 国际敦煌项目”网站：http://idp.nlc.gov.cn:80/database/oo_loader.a4d?pm=Or.8210/S.4644;img=44）

结合题记“净土宫”与图像内容，版画表现的是典型净土说法场景，纵向对称式构图。版画顶部即净土天际位置，可以看到有不鼓自鸣乐器，但由于是印刷品，局部细节不清，所以具体乐器件数无法确言，或为六件或为四件，其中可以辨认的有琵琶一件、笛类乐器一件、疑似弦鼗一件。[①]版画与壁画中的不鼓自鸣乐器具有差异，即版画乐器器身并无象征天乐的飘带缠绕，至于制版时为何没有雕刻飘带，原因已无法探明。版画最下部平台中间，有两身舞伎起舞，舞伎手持

① 按照经变画对称构图的方式判断，出现的不鼓自鸣乐器数量也应该以中轴线左右对称。最左侧乐器疑似葫芦琴，意味着最右侧同为乐器，但最右侧图像从外形判断，既像打击乐器铙，又形如右侧飞天手持的莲藕。从左至右第二件乐器为琵琶无疑，第三件乐器无从辨认，第四件乐器应为笛类乐器，但不确定具体为横吹还是竖吹，第五件乐器器形盘圆柄直，能依稀看到有琴轴，所以可能为弦鼗类弹拨乐器。

飘带，呈现壁画舞伎典型的“S”造型，两侧有供养菩萨跪拜。（图 20）对于该版画的时代以及类型，沙武田先生考证为曹氏归义军时期的《无量寿经变》，对于版画与画稿的关系，沙先生鉴于版画与净土经变画的高度相似，认为可以将其看做经变画画稿另一种形式的反映，甚至可能在当时就是作为画稿使用的。[①]如果此推论成立，事实上我们也就看到不鼓自鸣乐器的画稿。当然，不鼓自鸣乐器在经变画中所占空间比例较小，而且除表现净土世界无处不在的天乐外，还兼有装饰的作用，所以不大可能单独起稿。版画的出现，只是为我们预设不鼓自鸣乐器画稿提供了可能，但事实上可能无单纯不鼓自鸣乐器的画稿，我们只是将其从经变画画稿中单独剥离出来，以说明壁画中的不鼓自鸣乐器图像是有底本作为依据的，正如版画的表现，它应该是作为壁画画稿的部分而存在的。

二、绢画作品 MG 17673 与 EO 1128

与上述版画同样，在敦煌藏经洞绢画中，同样可以看到音乐图像出现。如法国吉美美术馆藏编号为 MG 17673 和 EO 1128 的两件绢画作品。MG 17673 为彩绘绢画，高 141 厘米，宽 84.2 厘米。（图 21）EO 1128 同为彩绘绢画，高 171 厘米，宽 118.2 厘米。（图 22）相对而言，MG 17673 设色艳丽，图像清晰，但从绘画技法、造型、设色以及细致程度来讲，EO 1128 更胜一筹，应该为当时绢画高级工匠手笔。两张绢画主题均为《观无量寿经变》，主尊说法场景基本一致，最显著的差异是对“十六观”与“未生怨”的安排，MG 17673 在说法会下部以纵向中轴线为界，左侧安排“十六观”，右侧绘“未生怨”，另外在底部还有八身供养人画像，同以中轴线为界，相对呈跪拜姿态；在 EO 1128 中，“十六观”位于说法会左侧，与之相对位置绘“未生怨”。两张绢画这种安排也使构图相应出现区别，MG 17673 为横向三段式构图，EO 1128 为纵向三段式构图。

MG 17673 中出现两件不鼓自鸣乐器，绘制在象征净土天际的绢画顶部，具体位于主体宫殿顶层两侧檐角处，左侧拍板，右侧笛类乐器，两乐器均系以红蓝两色飘带，意喻天乐不鼓自鸣。主尊面前的水池廊台上，有四身组成的菩萨伎乐乐队和一身舞伎，对称式构图。左侧两身菩萨乐伎持拍板与竖笛，右侧两身持琵琶与横笛演奏。另外在水池左右两侧，分别有一身粉白相间的化生童子跪拜于莲花之上。

① 参见沙武田《敦煌画稿研究》，兰州：民族出版社，2006 年，第 106 至 108 页。

在 EO 1128 主体宫殿两侧六角亭顶部，同样绘两件不鼓自鸣乐器，左侧为琵琶，右侧由于画面模糊已难以分辨，两件乐器器身飘带较为明显。主尊身前的菩萨伎乐乐队由六身乐伎组成，中心位置同有一身舞伎起舞。左侧从内而外，乐伎演奏乐器为排箫、横笛与琵琶，右侧有拍板、笙和琴，乐伎呈坐姿演奏。水池左右两侧，各有两身白色化生童子做跪拜动作。与 MG 17673 不同的是，在主体水面的位置，绘有净土世界代表妙音的众鸟，其中包括三只鹤和两身迦陵频伽，构图呈五边形，迦陵频伽相对站立，是否持乐器，无法辨认。



图 21 敦煌藏经洞绢画 MG 17673
（图像采自“IDP 国际敦煌项目”网站：http://idp.nlc.gov.cn:80/database/oo_loader.a4d?pm=EO 1128;img=1）



图 22 敦煌藏经洞绢画 EO 1128

（图像采自“IDP 国际敦煌项目”网站：http://idp.nlc.gov.cn:80/database/oo_loader.a4d?pm=MG 17673;img=1）

通过图像分析，MG 17673 与 EO 1128 中音乐图像还是出现一些差异，这应该与整个画面的构图安排有密切关系，如 MG 17673 菩萨乐伎仅有四身，迦陵频伽也未出现，是因为画面被安排成横向三部分，而且最下部分绘制八身供养人画像，再加上必不可少的“十六观”与“未生怨”，就相应挤压主尊说法会的画面空间，具体说是代表水池的部分被缩减，这样迦陵频伽也就无法绘入。EO 1128 采取的是纵向三段构图，画面空间相对充足，所以菩萨乐伎增加为六身。水池部分面积扩大，也使妙音鸟有栖身之地。总体来说，两幅绢画画面紧凑，各部分之间空间狭小，不同于莫高窟壁画《观无量寿经变》构图开阔，场面宏大。（图 23）可以看到，在莫高窟盛唐第 320 窟北壁《观无量寿经变》中，净土天际的空间，主尊说法会与水池廊台间的距离，廊台和水池的面积相对扩大，所以天乐、菩萨伎乐乐队的规模就相应增加，而且也有妙音鸟的出现。当然绢画尺幅再大，也无法与壁面绘画相提并论，但就绢画音乐图像所反映的特征来看，与莫高窟经变画是符合的，如天乐、菩萨伎乐乐队、舞伎以及迦陵频伽都在绢画中有所表示，而且位置、排列也表现出经变画音乐图像程式化的特点。据本文对经变画音乐图像的分析，这种程式化在经变画之间是有体现的，而绢画与经变画也反映出这种特点，这至少为我们传达出这样一个信息，即包括画稿在内的敦煌莫高窟音乐图像是具有同一性的，这为考证音乐图像来源奠定不可或缺的理论基础。

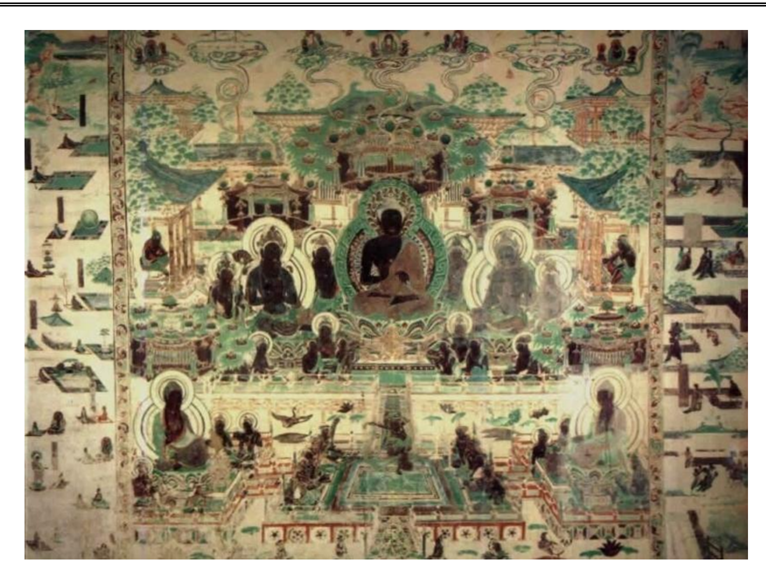


图23 莫高窟盛唐第320窟北壁《观无量寿经变》

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版 4。）

第三节 洞窟壁画中与画稿相关图像资料

这一类图像包括表现为白描形式的洞窟壁画，残损壁面透露出的画稿使用信息等，[①]其中以白描形式出现的壁画中就有音乐图像出现，从壁画完整性来讲，这一部分其实是未完工状态的定格，如西千佛洞西魏第 7 窟西壁的飞天伎乐图像，图像以线条描绘底稿，没有进行局部勾画和上色，将壁画绘制的前期样貌展现出来，属于典型的此类画稿。（图 24）



图24 西千佛洞西魏第7窟西壁飞天伎乐图像

（图像采自《敦煌石窟画卷·飞天画卷》，第 54 页。）

壁画中的两身飞天乐伎以及乐器轮廓皆以土红色线条描画，两身乐伎以三角形构图，这与其所在壁画的位置安排有关。两身乐伎身形姿态呈“V”状，头部

① 参见沙武田《敦煌画稿研究》，兰州：民族出版社，2006 年，第 31 至 34 页。

有冠，上身衣饰未交代，下身着裙装，手臂位置绘有飘带，以象征在天际中飞翔的动态。右下方乐伎手持琵琶状乐器，左手于琴颈处按弦，右手在面板上做弹拨动作。左上方乐伎演奏竖箜篌，左手托于箜篌横肘处，右手展开做演奏状。两件乐器仅绘大致形状，具体形制、结构、弦数不明，但外形与西魏时期壁画中琵琶和竖箜篌相类。（图 25）

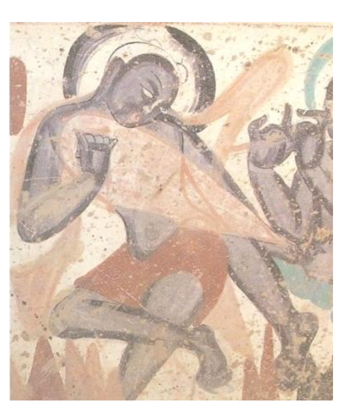



图25 莫高窟西魏时期琵琶与竖箜篌图像（左为第249窟北壁下部，右为第285窟南壁上部）

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第一卷，图版 94、138。）

此图像是目前敦煌石窟所见唯一的壁面音乐图像画稿，根据本文前述，音乐图像画稿通常以纸本形式为主，西千佛洞第 7 窟飞天伎乐画稿说明纸本之外还存在石窟壁面形式的草稿。这类画稿重点在于展示部分壁画音乐图像的制作过程，与纸本类画稿依然具有差别，因为壁面画稿只是壁画成品之前的样态，壁画完工也就意味着画稿消失，所以它呈现一一对应的关系，即一幅画稿只对应一幅图像，纸本画稿则是一对多的关系，一幅画稿可以反复使用在壁画绘制当中，壁画完成后纸本画稿依然存在。这就是纸本画稿数量要远大于壁画画稿的原因，因为壁面画稿的出现是由某种外力导致壁画绘制过程终止产生的结果，其本质还是未完成，我们只是将这种形态纳入到整个画稿体系中加以归纳。但纸本画稿的本质就是底稿，即承担壁画绘制的基础工序。所以，如果将未完工的飞天伎乐图像作为壁面画稿，此画稿之外可能还有纸本画稿，壁面上白描形式的图像依然是依纸本画稿所绘。由于飞天伎乐图像绘制略显草率，对这种情形的表现似不够典型，但如果观察盛唐第 103 窟东壁南侧《维摩诘经变》和晚唐第 9 窟中心柱西向面未完工的白描图像，（图 26）本文所论及的观点便一目了然。

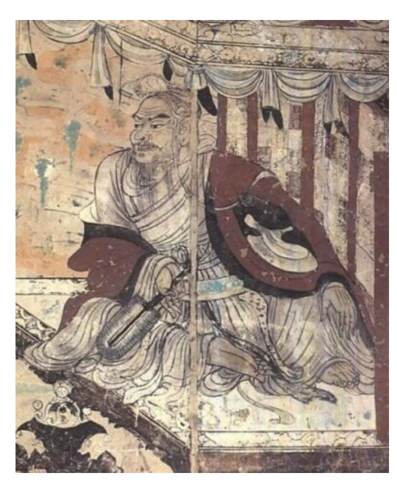



图26 莫高窟壁画白描图像（左为第103窟《维摩诘经变》局部，右为第9窟中心柱西向面局部）

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第三、四卷，图版155、178。）

小结

通过本章第二节对有音乐图像的敦煌画稿进行整理后发现，敦煌壁画中的大多数音乐图像在不同内容的敦煌画稿中均有所反映，如不鼓自鸣的天乐、菩萨伎乐、飞天伎乐、迦陵频伽以及舞伎都以各自的形式出现在纸本白描画、壁面白描画、版画、绢画中。当然，音乐图像作为壁画的一部分，出现在壁画所依据的画稿中应该是顺理成章的，而系统整理之后，就使这种认识变得有据可依。所以，如果说壁画图像是源自画稿，那么壁画中的音乐图像也同样取自画稿，但问题到了这里依然未解决，音乐图像来自画稿这一点依然无法证明图像本身的真实性。画稿的来源无非有两种，一是敦煌当地制作，另外就是从敦煌以外地区传入。关于敦煌地区“画行”“画院”等专业绘画机构以及“画师”“绘画手”“丹青上士”等绘画从业人员，已有姜伯勤先生做过系统考据，[①]所以我们认为敦煌当地制作应该是画稿产生的主要渠道。而敦煌壁画之中又包括音乐在内的大量社会生活描写，由于此类图像数量可观，《敦煌学大辞典》单列一章“生产生活画”进行梳理，[②]那么，敦煌当地工匠在绘制画稿和壁画中与此相关的图像时，就会以现实的社会生活作为参照。同理，壁画中的音乐图像也必然有拟其原型的音乐活动。

① 参见姜伯勤《敦煌礼乐宗教与艺术文明》“艺术篇”中“图像与解释”部分。姜伯勤《敦煌礼乐宗教与艺术文明》，北京：中国社会科学出版社，1996年，第13至35页。

② 在《敦煌学大词典》中，与世俗生活有关的图像除“生产生活画”章节外，在“经变画”部分亦有涉及，包括伐木、治病、造船、耕地、教学、狩猎、制陶、踏碓、锻铁、酿酒等图像。参见季羡林主编《敦煌学大词典》，上海：上海辞书出版社，1998年，第95至199页。

接下来，本文将以敦煌文书作为依据，将敦煌当地社会生活中反映音乐的片段做一串联，以回顾敦煌地区音乐活动的方式来完成壁画音乐图像真实性的探讨。

第四章 敦煌文书对音乐的展现

在丰富又庞杂的敦煌文书中，有一定数量的记载与音乐相关，这些记载均零散地分布于各类写卷中，反映出当时社会生活与音乐的密切关系。对于此部分的研究，已有众多学者涉及，如林谦三、饶宗颐、任半塘、叶栋、席臻贯等前贤对“敦煌曲谱”的考证和解译，姜伯勤先生关于音乐从业人员——“音声人”的研究，李正宇先生对于归义军音乐机构——“乐营”的考证以及祁晓庆女士对敦煌地区音乐活动及其社会教育的探讨。当我们把这些研究成果做横向关联，就会发现敦煌地区在漫长的社会变迁中，曾形成一个包括管理、从业、教育、制作、传播、消费在内系统从事音乐活动的产业链，它的产生与发展除满足当地社会需求之外，同样为敦煌壁画上的音乐图像提供现实的依据，如乐舞活动的开展，各类乐器的使用等。归纳起来，应包括以下几类：

第一节 音乐机构

敦煌文书中关于“乐营”的记载，最早出现在敦煌归义军政权时期，在此之前的记载中未发现相关音乐机构。对于归义军乐营出现的时间上限，李正宇先生在《沙州归义军乐营及其职事》一文中以莫高窟第 156 窟所绘《张议潮统军出行图》和《宋国河内郡夫人宋氏出行图》出行仪仗乐队作为乐营之证据，认为在归义军政权初期就已出现，时间大约在大中五年（851）至咸通二年（861）之间。[①]那么，来看文书记载是否与此一致，如 P.4640V《归义军乙未至辛酉年布纸破用历》：

（八月）廿九日，又支与乐营使张怀惠助葬粗布两疋。[②]

该文献“乙未至辛酉年”所对应时间，在《敦煌社会经济文献真迹释录》第三辑中确定为 899 至 901 年，[③]所以“乐营”在文书中出现的最早时间为十世纪初的晚唐时期。确切地说，在 P.4640V 中记载的是名为张怀惠的“乐营使”，

① 参见李正宇《沙州归义军乐营及其职事》，《敦煌吐鲁番研究》第五卷，北京：北京大学出版社，2000 年，第 218 至 219 页。
② 上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第三十二册，上海：上海古籍出版社，2005 年，第 260 页。
③ 参见唐耕耦、陆宏基《敦煌社会经济文献真迹释录》第三辑，北京：全国图书馆文献缩微复制中心，1990 年，第 253 页。

所以我们是以官职——“乐营使”推断出音乐机构——“乐营”的存在。在 P.3490《于当居创造佛刹功德记》、[①]P.3882《府君元清邈真赞并序》中同样有“乐营使”记载，[②]对于其身份归属先后有郑炳林和李正宇二位先生做过考证，[③]但记载并未反映乐营作为音乐机构的信息，故不再赘引。

另外，在 P.4995《社邑修功德记》中出现“乐营”以及“乐行”的记载，现逐录部分如下：

……李乐荣社内尊长，万事总办祇当。今载初修功德，社人说好谈量。面饭早夜少吃，都来不饮黄汤。教训乐行徒弟，每日仕事君王。承受先人歌调，齐吹并没低昂。便是乐营果报，必合寿命延长……[④]

该文书卷面个别地方有湿染，书写略草率，先后经姜伯勤、宁可、郝春文以及李正宇先生录文，但依旧存有差异。尤其是第一句“李乐荣”三字，姜伯勤先生录为“李乐荣”，[⑤]宁可、郝春文先生录作“李集荣”，[⑥]李正宇先生直接录作“李乐营”。[⑦]其实，录作“李乐荣”或“李集荣”并无大碍，因为此处仅是“社内尊长”李某的名，但如果录作“李乐营”，文中之后此人的叙述就会变相地成为乐营的职责，所以李先生《沙州归义军乐营及其职事》将其录为“李乐营”之后，其身份便被确定为“乐营使”，而李文乐营部分职能的考证恰恰基于此卷。当我们仔细核对原卷就会发现，此处应为“乐荣”二字，并非宁可、郝春文先生所录“集荣”或李正宇先生所谓“乐营”，而且敦煌文书凡出现“乐营使”，其书写惯例为“乐营使某某”，将姓直接冠于“乐营使”之前的书写方式亦未曾得见。现附上采自“IDP 国际敦煌项目”网站的原卷照片，以便查验。（图 1）

---

① 参见上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第二十四册，上海：上海古籍出版社，2002 年，第 328 页。
② 参见上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第二十九册，上海：上海古籍出版社，2003 年，第 82 页。
③ 参见郑炳林《敦煌碑铭赞辑释》，兰州：甘肃教育出版社，1992 年，第 531 至 533 页；李正宇《沙州归义军乐营及其职事》，《敦煌吐鲁番研究》第五卷，北京：北京大学出版社，2000 年，第 219 页。
④ 上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第三十三册，上海：上海古籍出版社，2005 年，第 347 页。
⑤ 参见姜伯勤《敦煌音声人略论》，《敦煌研究》，1988 年第 4 期，第 5 页。
⑥ 参见宁可、郝春文《敦煌社邑文书辑校》，南京：江苏古籍出版社，1997 年，第 675 页。
⑦ 参见李正宇《沙州归义军乐营及其职事》，《敦煌吐鲁番研究》第五卷，北京：北京大学出版社，2000 年，第 219 至 222 页。

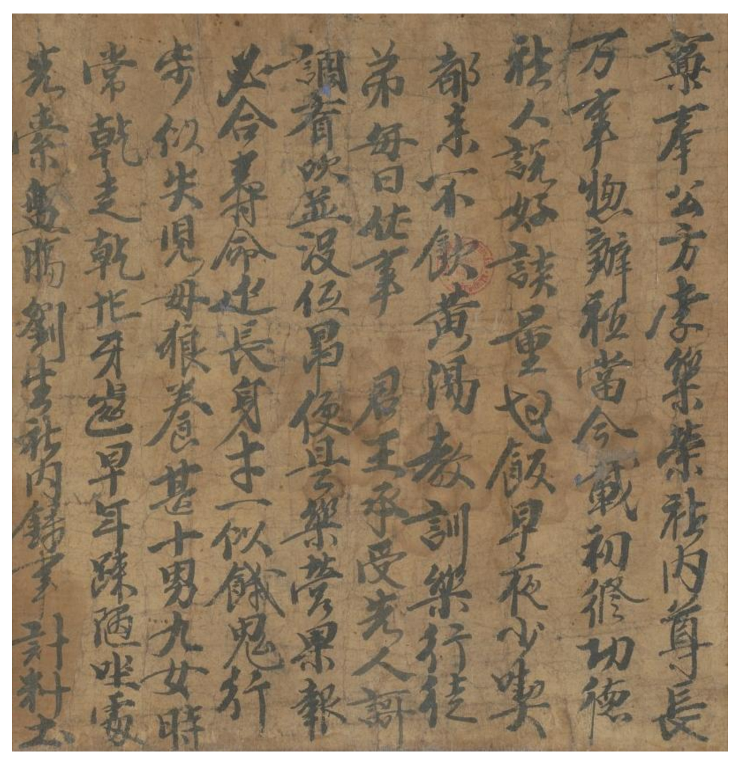


图 1 敦煌文书 P. 4995《社邑修功德记》（部分）

（图像采自“IDP 国际敦煌项目”网站：http://idp.nlc.gov.cn:80/database/oo_loader.a4d?pm=Pelliot chinois 4995;img=3）

宁可、郝春文二位先生对写卷时间做过考证，应为 928 至 931 年曹议金统治时期或 956 至 964 年曹元忠时代，①总之为曹氏归义军时期的文献当属无疑。根据文意，李乐荣为敦煌某社“尊长”，同时供职于乐营，但不应是乐营使。李乐荣平日在乐营的职责，按文中顺序，分别是训练与教授乐行徒弟音乐技艺；为当时归义军统治阶层公务或私人用乐服务；对先前歌辞曲调的收集、整理以及编排；以乐手或组织者身份参与奏乐活动。归纳起来，为集作曲、教学、演奏于一身的乐营从业人员。另外，从文中看不出“乐营”与“乐行”之间具体关系，但有一点是肯定的，“乐行”作为音乐技艺的教习场所，应隶属“乐营”。

姜伯勤先生在《敦煌音声人略论》中，考证唐代乐营兴起与方镇跋扈有关且乐营包括一部分营妓，当是。②“乐营”在《新唐书》不见记载，《旧唐书》仅有一例，即卷一百四十五记载：

> （董晋）又委钱谷支计于判官孟叔度……晋（贞元）十五年二月卒，年七十六……加以（孟）叔度苛刻，多纵声色，数至乐营与诸妇人嬉戏，自称孟郎，众皆薄之。③

① 参见宁可、郝春文《敦煌社邑文书辑校》，南京：江苏古籍出版社，1997 年，第 677 页。

② 参见姜伯勤《敦煌音声人略论》，《敦煌研究》，1988 年第 4 期，第 6 页。

③ 刘昫等《旧唐书》，北京：中华书局，1975 年，第 3937 至 3938 页。

文中孟叔度“数至乐营”的时间，应该在贞元十五年（799）之前董晋任汴州节度使期间，也就是说在 799 年之前方镇便设有乐营，所谓“诸妇人”应该就是乐营之内的营妓。

又《唐会要》卷三十四“杂录”云：

宝历二年九月，京兆府奏：“伏见诸道方镇，下至州县军镇，皆置音乐以为欢娱，岂惟夸盛军戎，实因接待宾旅……”[①]

所以京兆府上奏所言“音乐”应该就是乐营，至宝历二年（826），方镇和军镇都设置乐营，乐营的职能按文意有三，分别是娱乐、宣武和接待。

此外，岸边成雄先生在对唐代妓馆进行考证时，侧重乐营“妓”的属性，指出乐营是官妓与营妓乐籍所属之所，官妓指置于州郡藩镇衙门，供刺史、节度使等地方首长公私宴会侍奉之用。营妓即包括供地方军士娱乐之需的一类官妓，又有服侍地方文官的一般官妓。[②]所以从通常意义上讲，营妓也属于官妓的一种。综合上述观点，我们认为乐营是在唐代设置于诸道方镇和州县军镇的一类官属机构，乐营管理人员称为乐营使。乐营之内设有乐行，乐行承担对徒弟进行各类乐舞技艺训练的任务。乐营的职能是为满足地方各级官员和军士的公私娱乐、接待和宣传的需求，乐营中的营妓既包含“乐”的属性，即音乐、歌舞技艺，又有“妓”的涵义，如陪酒、侍夜。具体到归义军时期乐营，由于其早期属典型的唐代军镇，所以其职能、属性概莫能外。至于李正宇先生认为归义军乐营此外还兼职为当地百姓提供歌、乐、舞甚至为寺院俗讲及设乐提供音声服务的观点，[③]由于缺乏直接证据，加之非本节重点，故不再讨论。另外，从史籍记载反映的唐政府在唐初就已控制河西，之后陆续设置州、县、镇等行政区划以及各级驻军的事实来看，[④]乐营在敦煌地区的出现应早于归义军政权。除乐营之外，敦煌文书未见其他音乐机构的直接记载，但此一点并不能证明敦煌地区的音乐机构仅有乐营一类。接下来，本文将在考证音乐从业人员、音乐传播、音乐教育等过程中，对音乐机构做合理推论。

① 王溥《唐会要》，北京：中华书局，1955 年，第 631 页。
② 参见岸边成雄著，梁在平、黄志炯译《唐代音乐史的研究》下卷，台北：台湾中华书局，1973 年，第 364 至 374 页。
③ 参见李正宇《沙州归义军乐营及其职事》，《敦煌吐鲁番研究》第五卷，北京：北京大学出版社，2000 年，第 223 至 224 页。
④ 参见史苇湘编《敦煌莫高窟大事年表》，敦煌文物研究所编《中国石窟·敦煌莫高窟》（第三卷），北京：文物出版社、东京：平凡社，1987 年，第 240 至 247 页。

第二节 音乐从业人员

在敦煌文书中，与音乐相关的人员计有乐营使、乐营副使、音声、造鼓木匠、画鼓画匠等。依职业性质可以划分为管理人员、业务人员和乐器制作工匠。

一、管理人员

乐营使在文献中出现较多，在前文中已有简单梳理，其为乐营管理人员当属无疑。副乐营使的记载仅见一处，出自现藏法国的敦煌绢画《延寿命观音像》下部供养人题记中："故父节度押衙知副乐荣（营）使阎一心供养"，此作品年代在松本荣一先生《敦煌画の研究》中被定为十世纪作品，[①]与"乐营"在敦煌文书中出现时间一致。据此，当时乐营除设有乐营使外，还设有乐营副使，以"副"字判断，乐营副使应该是协助乐营使工作的。

前文已述，在 P.4995《社邑修功德记》中记载李乐荣"教训乐行徒弟，每日仕事君王。承受先人歌调，齐吹并没低昂"的事迹，但文中未交代其在乐营身兼何职。依文意推测，李乐荣在乐营中的地位和技艺比之一般从事乐舞或陪侍人员高，因为他担任教授乐行徒弟和整理编排音乐的职责，而且为"君王"即当地最上层统治阶级提供服务。可以想见，当时乐营类似这样的人并不止李乐荣一位，而文书对其职责叙述中"教训乐行徒弟"最为靠前，所以本文暂称其为乐营教习。

二、业务人员

据现有文献记载，敦煌地区有专职从事音乐活动的一类群体，称为"音声"，他们是音乐活动的主体。对于音声的研究，先后有姜伯勤、刘进宝等先生做过深入探讨。姜伯勤先生以敦煌文书反映的设乐活动作为前提，将音声分为寺属与官属两类，分类考证音声人在敦煌社会的任务、身份以及地位。[②]刘进宝先生则以各类史籍文献作为基础，考证唐五代以及归义军时期音声的来源，户籍和承担赋役的方式。[③]

"音声"一词在唐代正史记载出现较多，通常包含三种涵义：一指各种音

---

① 参见松本荣一《敦煌画の研究》附图，东京：同朋舍，1992 年，图版 99。
② 参见姜伯勤《敦煌音声人略论》，《敦煌研究》，1988 年第 4 期，第 1 至 9 页。
③ 参见刘进宝《归义军时期的'音声人'》，《敦煌研究》，2006 年第 1 期，第 67 至 71 页；刘进宝《唐五代'音声人'略论》，《南京师范大学学报》（社会科学版），2006 年第 2 期，第 69 至 74 页。

乐技艺，如《新唐书》卷二十二言：

咸通间，诸王多习音声、倡优杂戏，天子幸其院，则迎驾奏乐。[①]

二指从事音乐的专职人员，《新唐书》卷二十二又言：

梨园法部，更置小部音声三十余人。

……

唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人。[②]

所谓总号之“音声人”成分，《通典》卷一百四十六有说明：

昔唐虞讫三代，舞用国子，欲其早习于道也；乐用瞽师，谓其专一也。汉魏以来，皆以国之贱隶为之，唯雅舞尚选用良家子。国家每岁阅司农户，容仪端正者归太乐，与前代乐户总名“音声人”。历代滋多，至有万数。[③]

从记载看，当意指音乐从业者时，“音声”是“音声人”略写。当然，《旧唐书》和《新唐书》一般作“音声人”讲，敦煌文书则大多以“音声”代替。另外，“音声人”一词涵义较为复杂，既可以是所有从事音乐人员的泛称，同时又是某一类乐人的专指。根据上文文意，若指具体某一类时，“音声人”应该是从事声乐演唱的人员，这可以从“音声”的第三个涵义中一窥究竟，《旧唐书》卷一百九十一记载：

思邈曰：“……人有四支五藏，一觉一寝，呼吸吐纳，精气往来，流而为荣卫，彰而为气色，发而为音声，此人之常数也。”[④]

那么，此处“音声”就是指人通过声带振动发出的声音，所以《新唐书》卷二十二中所言“乐人、音声人、太常杂户子弟”中的“音声人”应该就是专职歌唱的乐工。在通常的记载中，我们认为“音声”作为音乐从业人员概称的情况相对更为普遍，其组成则是前代贱隶中的乐户和本朝农户中遴选的乐工之总和。

敦煌文书记载的“音声”应泛指敦煌当地从事音乐活动的人员，而不是指音乐技艺或声乐乐工，因为音声多出现在社会经济类文献中，所以指向的是作为个体的人；其次作为地方音乐从业人员，其分工不可能细化到专职从事声乐。

① 欧阳修、宋祁等《新唐书》，北京：中华书局，1975 年，第 478 页。
② 欧阳修、宋祁等《新唐书》，北京：中华书局，1975 年，第 476 至 477 页。
③ 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1992 年，第 3718 页。
④ 刘昫等《旧唐书》，北京：中华书局，1975 年，第 5095 页。

具体而言，音声主要在《官布籍》《便物历》《破用历》等文书中出现。如 P.4524(8)《官布籍》中记载：

都官安校拣五倾三十八亩，曹都头九十亩，

……

音声王安君二十亩（下缺）

吹角氾富德二十亩，索再住二十亩，牧子李富德二十亩，……

已前都头及音声、牧子、打窟、吹角都共并地二十三倾二十五亩半。

（后缺）[①]

本件《官布籍》的时间，由唐耕耦、陆宏基二先生考证约在 912 或 972 年，[②]即归义军张承奉或曹元忠统治时代。姜伯勤先生认为该文书似为官府所属人户受田记录。[③]但文书前半部分有两处“计地二倾五十亩，共布一疋”的明确记载，所以该文书应该是当地官府按民户占地面积课征布匹的账目，其中的数字就是每人所占田亩数。通过对比整件文书中个人占地面积，音声王安君所占田亩数相对较低，与吹角、牧子一致，为 20 亩，却远远低于都官和都头。但文书为何将都头、音声、牧子、打窟和吹角这些从事不同职业的民户做并地统计，且合计亩数超过前文“二倾五十亩共布一疋”的换算方式，笔者不敢妄断。但有一点是肯定的，即 P.4524(8)《官布籍》反映出官府在当时是向音声授田的，音声受田也就意味着要承担相对应的赋役，即“租、调、役和杂徭”[④]中的“调”。

P.2842P4 则反映音声执役的有关信息，该文书在《法藏敦煌西域文献》第十九册中定名《社司转帖》，[⑤]在《敦煌社会经济文献真迹释录》第一辑中称《转帖》，但编号非《释录》所言“P.2842 背”，[⑥]经查《法藏敦煌西域文献》第十九册与“IDP 国际敦煌项目”网站原卷照片，确认 P.2842 由 7 页不同文书组成，《社司转帖》系第 4 页。P.2842P4 先后有唐耕耦、陆宏基以及李正宇先生做过

① 上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第三十一册，上海：上海古籍出版社，2005 年，第 368 页。
② 参见唐耕耦、陆宏基《敦煌社会经济文献真迹释录》第二辑，北京：全国图书馆文献缩微复制中心，1990 年，第 452 至 455 页。
③ 参见姜伯勤《敦煌音声人略论》，《敦煌研究》，1988 年第 4 期，第 7 页。
④ 《唐六典》“尚书户部卷第三”言：“凡赋役之制有四，一曰租，二曰调，三曰役，四曰杂徭。”参见李林甫等撰 陈仲夫点校《唐六典》，北京：中华书局，1992 年，第 76 页。
⑤ 参见上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第十九册，上海：上海古籍出版社，2001 年，第 83 页。
⑥ 参见唐耕耦、陆宏基《敦煌社会经济文献真迹释录》第一辑，北京：全国图书馆文献缩微复制中心，1990 年，第 359 页。

逐录，宁可与郝春文先生《敦煌社邑文书辑校》“社司转帖”部分未录此卷。然李正宇先生在《归义军乐营的结构与配置》中录文时，将卷号 P.2842P4 误作 P.4055 背（5），[①]刘进宝先生的《归义军时期的音声人》转引李先生录文时也将此误保留在文中。[②]实际 P.4055 正面为《儿郎伟》，背面书写《佛教论释》。[③]现将采于“IDP 国际敦煌项目”网站 P.2842P4 原卷照片附于文中，以便查证。（图2）



图 2 敦煌文书 P. 2842P4《社司转帖》

（图像采自“IDP 国际敦煌项目”网站：http://idp.nlc.gov.cn:80/database/oo_loader.a4d?pm=Pelliot chinois 2842 Pi ѐce 4;img=1）

结合先前几位先生的录文，拟将 P.2842P4 重新校录如下：

奉　　□分，廿九日毬乐，切要音声。

不准常时，故须□净，应来师子、水□。

零剑、杂物等，不得阙少一事。帖至

今月廿九日平明，于毬场门前取齐。如

不到者，官有重罚。其帖立递相分付，

① 参见李正宇《归义军乐营的机构与配置》，《敦煌研究》，2000 年第 3 期，第 76 页。

② 参见刘进宝《归义军时期的‘音声人’》，《敦煌研究》，2006 年第 1 期，第 69 页。

③ 参见上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第三十一册，上海：上海古籍出版社，2005 年，第 46 页。

如违，准上罚。 五月廿八日都史严□

张苟子 石太平 白德子 安安子 安和平知□

张禄子 张再子 尹再晟 张再兴知 申骨仑

史老 刘驿驿 曹收收 安藏藏 张安多 谈□

姚小俊

以笔迹观察，似硬笔撰写，书写较潦草，卷面局部有残损。文书性质属转帖一类，但无法判断是否属社司转帖，所以《敦煌社会经济文献真迹释录》第一辑定名《转帖》相对恰当。从文字反映的信息仅能得知是敦煌某官府于某年五月二十九日在某处毬场举行毬乐的通知。“毬场”在《康熙字典》中解释为“蹴鞠之处”，[1]在《敦煌学大辞典》中的解释是“专门用于马毬（球）比赛的场地”。[2]据此，毬乐应该是在蹴鞠或马球活动中用于扬威助兴的演艺活动，但李正宇先生却将其定名为《归义军乐营都史严某转帖》。[3]首先，写卷未出现任何与乐营相关的信息，文中仅有“切要音声”，“切”在此处为动词，作“必须”之意，即五月二十八日活动必须要有音声出现，音声既可以是从事音乐的人员，也可以作音乐讲，文意皆通。正因为有此句表述，证明转帖所通知人员并非全为音声，否则强调“切要音声”显得多此一举。文中明言需要的物品有“师子”“零剑”以及“杂物”等，这些可能都是活动所需之道具，这些道具是需要人员去使用的，这些人显然不是音声，但他们的名字应在文书之列。当然，乐营之中有音声应该无疑，但仅凭此无法判断转帖为乐营下发。其次，李先生认为“五月廿八日都史严□”中的“都史”是乐营官职的观点同样缺乏依据，搜寻敦煌文书以及历代职官，均无“都史”记载，退一步讲，即便敦煌当时设有“都史”之官职，也无法证明其与乐营之间存在关系。所以，通过P.2842P4我们仅能判断在当地官府组织的某场毬乐活动中要求有音声参加，人数不详。“如不到者，官有重罚”说明如有旷工行为由官府执行惩罚措施，具明显强制意味，此类活动可能就是音声在平日需要承担的“役”。

另外，姜伯勤先生以P.2641《丁未年（947）六月都头知宴设使呈设宴账目》

① 参见《康熙字典》中“毬”字完整释义，引文处有删节。汉语大词典编纂处整理《康熙字典》，上海：汉语大词典出版社，2002年，第543页。
② 参见《敦煌学大辞典》李重申撰“毬场”词条完整解释，引文处有删节。季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998年，第600页。
③ 参见李正宇《归义军乐营的机构与配置》，《敦煌研究》，2000年第3期，第76页。

(4-4)[①]考证官府在音声上役期间还需支付供料，当是，故不再赘述。[②]

来看《唐六典》卷十四对音声番上执役的规定：

凡乐人及音声人应教习，皆著簿籍，覈（核）其名数而分番上下，（短番散乐一千人，诸州有定额。长上散乐一百人，太常自访召。关外诸州者分为六番，关内五番，京兆府四番，并一月上；一千五百里外，两番并上。六番者，上日教至申时；四番者，上日教至午时。）皆教习检察，以供其事。（若有故及不任供奉，则输资钱以充伎衣、乐器之用。）[③]

综合 P.4640V、P.4524(8)、P.2842P4 和 P.2641(4-4)等文书看，其中音声既有受田的记录，又有“调”“役”以及供料的配给，那么这一类音声就是姜先生所谓的“官府音声人”。通过前文对乐营的考证，乐营是敦煌当地官方音乐机构，所以官府音声人应隶属乐营，官府向音声授田，音声缴纳相应租调，并且以陈设音乐的形式上番供役，期间则由官府配给供料。P.2842P4 中的“官有重罚”可能就是《唐六典》所言纳资代役，但只有资的成本远高于役，才能体现“重罚”之“重”。

此外，音声大量出现在寺院经济类文书中，如 S.6064(3)《报恩寺午年正月一日至未年正月十六诸色斛斗入破历计会》记载“十一日，麦一十石，乞音声。”[④]关于此卷时间，《敦煌社会经济文献真迹释录》第三辑注曰：“此件纪年为未年，西域出土文献分类目录初稿Ⅱ定为吐蕃占领敦煌时期，属于公元九世纪前期。”[⑤]若此说不谬，音声早在归义军政权之前已在敦煌地区出现。

S.5800《光化三年（900）正月一日以后讲下破除数》所载“宋僧政将毕豆壹㪷用。粟叁㪷，祘（算）讲物日与音声用。”[⑥]

P.3490V（8-5）《辛巳年（921 或 981）某寺苏破历》中的“油叁胜梁户局席偿音声用。”[⑦]

---

① 参见上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第十七册，上海：上海古籍出版社，2001年，第 63 页。
② 参见姜伯勤《敦煌音声人略论》，《敦煌研究》，1988 年第 4 期，第 7 页。
③ 李林甫等撰，陈仲夫点校《唐六典》，北京：中华书局，1992 年，第 406 页。
④ 参见中国社会科学院历史研究所等编《英藏敦煌文献》第十卷，成都：四川人民出版社，1994 年，第 64 页；唐耕耦、陆宏基《敦煌社会经济文献真迹释录》第三辑，北京：全国图书馆文献缩微复制中心，1990 年，第 296 页。
⑤ 唐耕耦、陆宏基《敦煌社会经济文献真迹释录》第三辑，北京：全国图书馆文献缩微复制中心，1990 年，第 298 页。
⑥ 参见中国社会科学院历史研究所等编《英藏敦煌文献》第九卷，成都：四川人民出版社，1994 年，第 155 页；唐耕耦、陆宏基《敦煌社会经济文献真迹释录》第三辑，北京：全国图书馆文献缩微复制中心，1990 年，第 252 页。
⑦ 参见上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第二十四册，上海：上海古籍出版社，2002 年，第 333 页；唐耕耦、陆宏基《敦煌社会经济文献真迹释录》第三辑，北京：全国图书馆文献缩微

P.2040V(37-19)《后晋时期净土寺诸色入破历祘（算）会稿》中的“粟一斗，安老宿车团于南沙张音声庄折木用。”[①]

S.6452(4)《壬午年（982）净土寺常住库酒破历》记载“廿七日，酒壹瓮，李僧正就店对与音声……廿九日，酒叁㪷，音声就店吃用。”[②]

P.4542(2-1、2)《寺庙粟麦豆破历》中“又粟肆㪷充与音声。”等五条向音声供应粟或麦若干㪷的记载。[③]

此一类文书中出现的音声，被姜伯勤先生归入“寺属音声人”，并且指出：“敦煌寺属乐人，他们是附着于土地，参加劳动的寺户，但其上番设乐，则作为其应交纳的力役地租的替代物。因此，寺属乐人音声是作为半自由人的寺院依附人口，其地位略相当于唐代社会中的贱民。”[④]但以上记载仅反映某寺向音声“与”“偿”或“充”诸如粮食、油料、酒等，无法证明寺院与寺属音声人之间具有从属关系。我们认为文书只体现供求关系，即寺院有设乐需求，音声提供音乐，然后由寺院向音声支付相应生活资料。假设有独立于寺院之外类似雇匠的音声是可以通过雇佣关系实现文书中表达的，另外，官府音声人同样可以依据规定赴寺院提供音乐而获得相应报酬。在《唐五代敦煌寺户制度》中我们也看到姜先生考证寺户制度在归义军时期的崩溃以及雇匠行业对寺户制度的替代，[⑤]而文书所在的时间又都处于归义军后期甚至更晚，所以上述音声可能是寺属音声外，也不能排除是仅受雇于寺院而非隶属寺院的音声之可能。

三、乐器制作工匠

首先，来看 P.2613《咸通十四年（873）正月四日沙州某寺就库交割常住什物色目》的记载：

复制中心，1990 年，第 189 页。

① 参见上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第三册，上海：上海古籍出版社，1994 年，第 38 页；唐耕耦、陆宏基《敦煌社会经济文献真迹释录》第三辑，北京：全国图书馆文献缩微复制中心，1990 年，第 417 页。

② 参见中国社会科学院历史研究所等编《英藏敦煌文献》第十一卷，成都：四川人民出版社，1994 年，第 76 页；唐耕耦、陆宏基《敦煌社会经济文献真迹释录》第三辑，北京：全国图书馆文献缩微复制中心，1990 年，第 224 页。

③ 该写卷时间由唐耕耦、陆宏基先生考证约在十世纪。参见上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第三十二册，上海：上海古籍出版社，2005 年，第 36 至 37 页；唐耕耦、陆宏基《敦煌社会经济文献真迹释录》第三辑，北京：全国图书馆文献缩微复制中心，1990 年，第 231 页。另，刘进宝先生在《归义军时期的‘音声人’》一文中认为此条记载为官府向音声支付食粮的证据，但据文献定名来看，应该是敦煌某寺向音声供应粟麦的账目。参见刘进宝《归义军时期的‘音声人’》，《敦煌研究》，2006 年第 1 期，第 70 页。

④ 姜伯勤《敦煌音声人略论》，《敦煌研究》，1988 年第 4 期，第 4 页。

⑤ 参见姜伯勤《唐五代敦煌寺户制度》，北京：中华书局，1987 年，第 177、293 页。

咸通十四年癸巳岁正月四日，当寺　尊宿刚管徒众等，就库交割前都师义进、法进手下，常住播像、幢伞、供养具、铛鏉、铜铁、函柜、车乘、毡褥、天王衣物、金银器皿，及官疋帛纸布等，一一点活，分付后都唯法胜、直岁法深，具色目如后。

……

故破鼓腔贰（内壹在音声）。

……

紫檀鼓腔壹（在音声）。[①]

“内壹在音声”和“在音声”小于正文字体且分别标注于“故破鼓腔贰”“紫檀鼓腔壹”右下，这应该是以文字形式对“鼓腔”交割时去向的说明，同样的标注在文献中多次出现，如“小银泥旛子伍口（在索僧政院佛帐子内）”“大柜壹口（在修造司）”等。“腔”在《说文解字》中意为“内空”，[②]我们通常把器物中空的部分称为“腔”，那么“鼓腔”就是一般呈桶形或柱形的鼓身，直到今天，在鼓类制作中依然将这一部分叫做鼓腔。通读文书，发现对常住什物细节的描述极其细致，如“胡锁腔壹。汉锁壹具，并钥。匙（在张僧政）。小柜子壹，无盖。（在张僧政）故破牙盘壹，无脚。”据此，“故破鼓腔”应指鼓面不存且有破损的鼓身，说明此二鼓已长时间使用；“紫檀鼓腔”则说明鼓身材质，由于紫檀为名贵木种，所以做特别交代，但应该也是长时间使用且仅存鼓身，因为如果紫檀鼓腔是新鼓半成品，文书应该有所标注。以上就是文献对鼓的部件——鼓腔的记载，尽管我们无法获知这三件鼓腔所属鼓的种类，但文献反映的信息是极为重要的。首先，鼓腔的出现说明鼓的存在，而鼓的来源无非两种可能：第一，作为成品的鼓直接从敦煌以外传入；第二，鼓的原材料如紫檀一类原产地非敦煌地区的木材传入，然后经由当地工匠制作。第一种可能依目前有限的史料已无从查证，而第二种可能的关键——制鼓工匠，在敦煌文书中是有记载的，如 P.2641《丁未年（947）六月都头知宴设使呈设宴账目》中有当地宴设司向造鼓木匠供应食料的详细记录：

……

（九日）造鼓木匠拾人，共面捌㪷。

……

① 上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第十六册，上海：上海古籍出版社，2001年，第 255 至 256 页；唐耕耦、陆宏基《敦煌社会经济文献真迹释录》第三辑，北京：全国图书馆文献缩微复制中心，1990 年，第 9 至 11 页。

② 许慎《说文解字》，北京：中华书局，1963 年，第 90 页。

（十三日）造鼓木匠捌人，早上食馎饦，午时各胡并（饼）两枚，供叁日，食断。

……

（廿日）造鼓木匠冯常安等捌人，早上馎饦，午时各胡并（饼）两枚，供伍日，食断。①

此件文书共 4 页，每页右上均以“宴设司”三字标注，每页结尾都有“都头知宴设使”落款、签字、日期以及“为凭若干日”的时限说明，②所以在《敦煌社会经济文献真迹释录》第三辑中确定为“破用历状及判凭”，也就是说文书在当时已完成上报、审批手续，并且已付诸实施。文书中“造鼓木匠”应该是由宴设司组织制作鼓类乐器的工匠，宴设司在《敦煌学大辞典》中解释为：“归义军节度使所属机构。主要负责对来往使客、修造、牧种者、佛事、助葬等宴设和食料供应，日常工作由宴设使主持。”③所以造鼓木匠应该是为归义军节度使机构即当地官方制作，有可能就是为乐营制作的，但鉴于古代鼓类乐器除作为乐器之外，也有报时、警示等功能，而文中仅言“造鼓”，故无法判断其用途及形制。

单从时间来看，造鼓这一活动至少持续近一月时间，人数记载十人或八人不等，但由于出自同一件文书，故应为同一批木匠。如果以十人工作一月时间计算，其工作总量相对较大。④据此推测，在 947 年 6 月，宴设司组织造鼓木匠所要制作完成的鼓或者体量较大，或者数量较多。文中所言造鼓为木匠，就鼓而言，木制部件只有上文提到的鼓腔，所以此木匠可能只是制作鼓体和鼓面拼装，而妆绘等其他工作可能另有工匠完成，因为在敦煌文书中我们发现造鼓木匠之外又细分出其他造鼓工种。

① 三条记载分别在 P.2641(4-1)、(4-2)和(4-3)。上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第十七册，上海：上海古籍出版社，2001 年，第 62 至 63 页；唐耕耦、陆宏基《敦煌社会经济文献真迹释录》第三辑，北京：全国图书馆文献缩微复制中心，1990 年，第 610 至 613 页。

② P.2641(4-1)、(4-3)、(4-4) 落款“都头知宴设使”为宋国清，(4-2)为宋国忠。为凭时间分别是十三、十八、二十五和一日。

③ 参见《敦煌学大辞典》唐耕耦撰“宴设使”词条完整解释，引文处有删节。季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 382 页。

④ 2014 年 7 月 25 日，中央电视台第七频道《农广天地》栏目播出关于“乐亭大鼓”的介绍，其中就有乐亭书鼓的制作流程介绍。之所以将此引入本文，是因为片中的老艺人姬尊生完全采用传统工艺手工制作书鼓，书鼓要求“硬木去心，上下蒙皮”，鼓面直径 6 寸 4 分（21.3 厘米），鼓身高 2 寸 4 分（8 厘米）。制作原料为椿木和牛皮，制作工具以传统的斧、刨、锯、凿为主。制作过程中除胶水外，姬尊生未使用任何现代工具和材料。流程主要包括：鼓身切割粘接、鼓身造型、鼓面拼装、调音和修整。制作完成一面书鼓需要一人制作五天。由于书鼓制作基本沿用古法，故可以与 P.2641 中的木匠造鼓做一对比，若以一人五天制作一面小体量的鼓来计算，文书中十人一月至少可以制作六十面。当然这仅是对文书中工匠造鼓大致的模拟与衡量，并不具备科学性与准确度。视频网址：http://tv.cntv.cn/video/C10391/49af9c4c5f554094880c6a4dafe58392

S.1366《使衙油面破历》记载：

……

八日，供造鼓床木匠九人，逐日早上各面一升，午时各胡并（饼）两枚，至十五日午时吃料断，中间八日用面一石四斗四升。九日，供造牙床木匠八人勾当人，逐日早夜面各面二升，午时各胡并（饼）两枚，至十六日夜断，中间八日用面两硕一斗六升。

……

（九日）支油鼓床油五升。

……

十五日，供画鼓画匠五人，逐日午时各胡併（饼）两枚，至十九日午时吃料断，中间五日用面二斗五升。

……

（廿二日）衙内画鼓画匠两日食面一斗，胡并（饼）二十枚，用面二斗。①

该文书时代由唐耕耦、陆宏基先生考订在 980 至 982 年之间，性质为“归义军衙内油面破用历”。②文书中记载大量从事不同行业的工匠或工种，如“打窟人”“遮羊人”“牙床木匠”“酿羊皮”“缝鞋”以及各种活动的食料用度，如“赛神”“动土祭拜”“迎史”“助葬”等，而且出现与鼓类乐器制作相关的工种或工序，包括“造鼓床木匠”“油鼓床”以及“画鼓画匠”。

“床”在《辞海》解释中有“安置器物架子”之意，③所以“鼓床”应该是放置鼓的支架，林谦三先生《东亚乐器考》就将羯鼓鼓架称为“鼓床”。④另外，也有将羯鼓鼓架称为“牙床”的，如陈旸《乐书》卷一百二十七有云：

羯鼓，龟兹、高昌、疏勒、天竺部之乐也，状如漆桶，下承以牙床，用两杖击之。⑤

文书中“造鼓床木匠”与“造牙床木匠”又是先后并列出现的，但鉴于“牙床”一词在古代通常指装饰精美的床榻，如李商隐《细雨》曰：

帷飘白玉堂，簟卷碧牙床。①

① 文书中“面”“油”皆以朱笔书写。《敦煌社会经济文献真迹释录》第三辑此卷录文遗漏“中间八日用面两硕一斗六升”中的“两硕”。中国社会科学院历史研究所等编《英藏敦煌文献》第二卷，成都：四川人民出版社，1990 年，第 277 至 279 页；唐耕耦、陆宏基《敦煌社会经济文献真迹释录》第三辑，北京：全国图书馆文献缩微复制中心，1990 年，第 281 至 286 页。

② 参见唐耕耦、陆宏基《敦煌社会经济文献真迹释录》第三辑，北京：全国图书馆文献缩微复制中心，1990 年，第 281 页。

③ 参见《辞海》第六版“床”字完整解释，引文处有删节。辞海编辑委员会《辞海》第六版，上海：上海辞书出版社，2009 年，第 325 页。

④ 参见林谦三著，钱稻孙译《东亚乐器考》，上海：上海书店出版社，2013 年，第 105 页。

⑤ 陈旸《乐书》，《文渊阁四库全书》第二一一册，上海：上海古籍出版社，2012 年，第 553 页。

所以文书中的“牙床”并不一定指羯鼓一类的鼓架，有可能就是为归义军某机构制作的睡床或坐榻，但“鼓床”应该就是安置鼓类乐器的木架。

“油”作为名词，“统指动物的脂肪和由植物或矿物中提炼出来的脂质物”；若为动词，则是“用油涂抹”之意，如蔡襄《茶录》所言：

茶色贵白，而饼茶多以珍膏油其面。[②]

那么，“支油鼓床油五升”中前一个“油”应该作动词讲，后一个作名词讲才符合文意，即支付用以涂刷鼓床所用油料五升。由于“我国使用漆器的历史有 7000 多年(浙江河姆渡遗址出土的朱漆木碗)，但利用大漆防腐的历史恐怕还要更久。古代油漆特指桐油和大漆(天然植物漆)，前者因为防腐防水、清澈透明，常用于上光油；而后者则起到全面防护作用。”[③]因此，对鼓床进行涂刷处理应该是保护和装饰之用。文书虽然仅有一处记载，但如果“油鼓床”确实，按理也应有“油鼓”这一工序，因为相对而言，在鼓与鼓床之间，鼓应占主要地位。另外，在敦煌文书中，也未发现诸如“油漆匠”一类工匠的记载，所以“油鼓床”一类的工作可能由“画匠”代为完成。

文书两次出现“画鼓画匠”，第一条记载画匠“逐日午时各胡併（饼）两枚”，说明归义军衙内每日中午向五位画匠各提供两枚胡饼作为餐食，一日共十枚胡饼，与第二条“衙内画鼓画匠两日胡并（饼）二十枚”相合，所以两条记载的应是同一批画匠。马德先生在《敦煌工匠史料》中，认为敦煌地区画匠主要从事壁画绘制，[④]而此处“画匠”前面有确切的定语——画鼓，说明敦煌地区的画匠并不只进行壁面绘制，器物表面的妆绘也是其工作之一。通常，在制作鼓类乐器的过程中，为使鼓兼具观赏性与象征性，要在鼓体周身绘以各种纹样和图案的装饰，最后再施一道清光漆已达到定色和防护的作用，[⑤]这应该就是文书中“画鼓画匠”要完成的工作。

综合以上三件文书，发现在敦煌地区有一批制作鼓类乐器的工匠，而且制鼓流程和工艺相对完备与考究，按原文书中的表述，包括：“造鼓木匠”“造鼓

① 中华书局编辑部点校《全唐诗》第八册，北京：中华书局，1999 年，第 6252 页。

② 参见《辞海》第六版“油”字完整解释，引文处有删节。辞海编辑委员会《辞海》第六版，上海：上海辞书出版社，2009 年，第 2769 页。

③ 刘馨等《浅谈中国木结构古建筑的油漆彩画工艺》，《中国涂料》，2015 年第 5 期，第 70 至 71 页。

④ 参见马德《敦煌工匠史料》，兰州：甘肃人民出版社，1997 年，第 8 页。

⑤ 此处参考象脚鼓制作中妆绘的相关工艺，参见曹文敏等《象脚鼓制作技艺：傣家真善美的追求》，《世界遗产》，2011 年第 3 期，第 90 至 91 页；龙成鹏《佤族象脚鼓制作工艺》，《今日民族》，2015 年第 4 期，第 12 至 15 页。

床木匠”“油鼓床”匠以及“画鼓画匠”。这四类工匠各自承担的工种也符合鼓与鼓床制作的规律，鼓体需要妆绘，所以要“画鼓”，鼓床作为固定鼓的支架，装饰与图案并非必须，所以“油鼓床”即可。由于鼓类等打击乐器的制作材料和程序相对弹拨乐器和部分吹管乐器简易，我们有理由相信敦煌地区至少在归义军时期已完全具备制作鼓类等打击乐器的能力，而且已形成专门从事此类乐器制作的工匠群体。

第三节 音乐活动

在敦煌文书中可见的音乐活动记载以寺院陈设和官方组织为主，音乐作为社会活动的出现，自音乐产生之初便已成形，或者说音乐最初就以群体活动的方式开展，正如《吕氏春秋》第五卷所言：

昔葛天氏之乐，三人操牛尾投足以歌八阙。①

从音乐传播的角度讲，“人类几千年来的社会音乐实践，其本质就是音乐传播的实践。”②所以，敦煌文书记载的音乐活动以及各类乐、舞谱也是音乐传播的反映，当我们剔除这些活动中宗教或世俗的属性，音乐的本质便展露无疑。同样，乐、舞谱作为传播中的文本媒介，使敦煌地区乐舞的交流与传承变得更加有效。

一、寺院设乐

设乐活动，古来有之。早在西周时期，就已形成较为完备的祭祀、燕礼、射仪等仪式的设乐制度，③这些制度伴随中国古代社会变迁绵延上千年。具体到佛教中的设乐，其中仪式性的因素自不必说，但以功能论，对佛教的供养和赞颂应该是首当其冲的。

《续高僧传》第二十九卷云：

寺足净人无可役者，乃选取二十头，令学鼓舞。每至节日设乐像前，四远问观以为欣庆，故家人子弟接踵传风，声伎之最高于俗里。④

敦煌文书寺院设乐的明确记载，见 P.2638《清泰三年（936）六月沙州儭司

① 吕不韦编，高诱注《吕氏春秋》，上海：世界书局，1935 年，第 51 页。
② 曾遂今《音乐社会学》，上海：上海音乐学院出版社，2004 年，第 249 页。
③ 参见杨荫浏《中国古代音乐史稿》上册，北京：人民音乐出版社，1981 年，第 31 至 39 页。
④ 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第五十册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 697 页。

教授福集等状》：

……七月十五日赏乐人，二月八日赏法师禅僧衣直诸寺兰若庆阳等用。布二千七百一十尺，三年中间沿僧门，八日法师，七月十五日设乐三禅窟僧衣直布萨庆阳吊孝等用。[①]

说明敦煌某寺在七月十五盂兰盆法会中的设乐以及赏赐乐人。此外，前文梳理的寺院经济文书有不少寺院向音声支付粮食、油料、和酒的账目，这也间接证明寺院设乐活动的存在。对于寺院设乐，姜伯勤先生在《敦煌音声人略论》中有详细考证，认为主要包括："节庆、祭祀中的歌场设乐，安伞、窟上斋供等法事中的设乐以及行像行列及宗教巡行中的仪仗。"[②]

二、官方组织

敦煌地区与官方有关的音乐活动，多出现在归义军时期文书中，这些文书除明确的"设乐"记载外，均以音乐、舞蹈相关的词汇出现，证明当时社会凡需要此类活动，均是乐、舞的综合。所以相对于上文谈及的寺院设乐，官方组织的音乐活动要更加丰富，也更具世俗的意味。

如 P.4640V《归义军乙未（899）至辛酉年（901）布纸破用历》记载：

九月七日，支与音声张保升造胡滕衣布贰丈四尺。

……

（二月）十四日，支与王建铎队（武）[③]儛额子粗纸壹帖。[④]

文书明言归义军某机构向音声张保升支出布匹用以制作"胡滕衣"，在《说文解字注》"滕"的解释中，"腾"为"滕"的假借，[⑤]故此又可作"胡腾衣"，顾名思义，即出演胡腾舞所着服装。《胡腾》为唐代盛行的健舞曲之一，这在成书于唐末由段安节所撰《乐府杂录》"舞工"部分有记载：

舞者，乐之容也。有大垂手、小垂手。或如惊鸿，或如飞燕。婆娑，舞态也；蔓延，舞缀也。古之能者，不可胜计。即有健舞、软舞、字舞、花舞、马舞。健舞曲有《稜大》、

① 上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第十七册，上海：上海古籍出版社，2001年，第 38 页；唐耕耦、陆宏基《敦煌社会经济文献真迹释录》第三辑，北京：全国图书馆文献缩微复制中心，1990 年，第 394 页。
② 姜伯勤《敦煌音声人略论》，《敦煌研究》，1988 年第 4 期，第 3 页。
③ 原卷此字旁有误字符，应为错写。
④ 上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第三十二册，上海：上海古籍出版社，2005年，第 260、266 页。
⑤ 参见《说文解字注》"滕"字完整解释。许慎撰 段玉裁注《说文解字注》，上海：上海古籍出版社，1981年，第 548 页。

《阿连》、《柘枝》、《剑器》、《胡旋》、《胡腾》。①

健舞通常以节奏快速著称，与柔婉抒情的软舞正相对应，鼓类是健舞最重要的伴奏乐器。胡腾舞作为健舞之一，应该是突出身体闪转腾挪且速度较快的一类舞蹈。来看唐李端《胡腾儿》诗中的描写：

胡腾身是凉州儿，肌肤如玉鼻如锥。

桐布轻衫前后卷，葡萄长带一边垂。

帐前跪作本音语，拾襟搅袖为君舞。

安西旧牧收泪看，洛下词人抄曲与。

扬眉动目踏花毡，红汗交流珠帽偏。

醉却东倾又西倒，双靴柔弱满灯前。

环行急蹴皆应节，反手叉腰如却月。

丝桐忽奏一曲终，呜呜画角城头发。

胡腾儿，胡腾儿，家乡路断知不知。②

从诗文可知，胡腾舞是外来少数民族舞种，表演者身穿桐布薄衫，下摆卷起，衣服侧边有一长带装饰，头戴珠帽，脚穿靴子，在毡毯上起舞。“红汗交流”“环行急蹴”则反映胡腾舞的迅疾，敦煌地区出现的胡腾舞在特点以及衣着方面应该与上述记载相类。

文书第二条记载是向“队儛”支出定额粗纸的账目，“儛”古同“舞”③，其中“王建铎”应该是这支“队舞”方队的长官或头目，支出的粗纸为何用，今已不知，文书中也未交代，唯一确定的是归义军机构下辖有从事舞蹈的方队。

“队舞”一词，见于《宋史》卷一百四十二，其曰：

每春秋圣节三大宴：其第一，皇帝升座，宰相敬酒，……第九，小儿队舞，亦致辞以述德美。……第十四，女弟子队舞，亦致辞如小儿队。

……

队舞之制，其名各十。小儿队凡七十二人：一曰柘枝队，……四曰醉胡腾队，衣红锦襦，系银鞊鞢，带毡帽。……

女弟子队凡一百五十三人，……十曰打毬乐队，衣四色窄袖罗襦，系银带，裹顺风脚

① 段安节撰，罗济平点校《乐府杂录》，沈阳：辽宁教育出版社，1998 年，第 7 页。
② 中华书局编辑部点校《全唐诗》第五册，北京：中华书局，1999 年，第 3235 至 3236 页。
③ 参见《康熙字典》中“儛”字完整释义。汉语大词典编纂处整理《康熙字典》，上海：汉语大词典出版社，2002 年，第 45 页。

簇花幞头，执毬杖。大抵若此，而复从宜变易。[①]

根据记载，队舞到宋代成为宫廷乐舞之一，主要用于重要的宴飨场合。队舞分小儿队与女弟子队，各队都有特定的服饰、乐曲、歌、舞、道白以及主题，但总体应该突出歌功颂德之功能。队舞小儿队的第四分队为“醉胡腾队”，在前文李端《胡腾儿》中我们也发现有关醉态的描写：“醉却东倾又西倒”，说明胡腾舞一类中含有模拟醉态的舞蹈动作。诗文虽未交代舞衣的颜色，却有“红汗交流”，《宋史》记载“醉胡腾队”所着上衣为“红锦襦”，所以“红汗”之“红”有可能与“锦襦”之“红”有关。此外，“鞊韄”为“马背具”的泛称，[②]也证明胡腾舞的外来属性。虽然文书仅有“胡腾衣”与“队舞”，但可以确定敦煌地区在当时已有队舞的表演形式，使用“胡腾衣”的胡腾舞应该是队舞之一，而且极有可能属乐营管理。

在《宋史》卷一百四十二引文中，有队舞女弟子队第十为“打毬乐队”，“毬乐”在前录敦煌文书 P. 2842P4 同样出现：

廿九日毬乐，切要音声。……今月廿九日平明，于毬场门前取齐。如不到者，官有重罚。[③]

尽管同为“毬乐”，但二者使用场合明显有区别，前者属宫廷宴乐之一，后者为毬场奏乐。在 848 年成书的《羯鼓录》中，《打毬乐》也是羯鼓所用“太簇商”的乐曲之一。[④]所以，《打毬乐》作为乐曲曲牌在唐代就已存在，敦煌文书记载当地官府组织的毬乐活动以及宋代宫廷宴乐“打毬乐队”中使用的曲牌很可能就是《打毬乐》。

在《社司转帖》中，除“毬乐”外，还有“师子”“水□”“零剑”等记载，其中“师子”在《通典》卷一百四十六中有记载：

太平乐，亦谓之五方师子舞。师子挚兽，出于西南夷天竺、师子等国。缀毛为衣，象其俛仰驯狎之容。二人持绳拂，为习弄之状。五师子各依其方色，百四十人歌太平乐，舞抃以从之，服饰皆作昆仑象。[⑤]

① 脱脱等《宋史》，北京：中华书局，1977 年，第 3348、3350 页。
② 参见《康熙字典》中“鞊”字完整释义。汉语大词典编纂处整理《康熙字典》，上海：汉语大词典出版社，2002 年，第 1377 页。
③ 上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第十九册，上海：上海古籍出版社，2001 年，第 83 页。
④ 参见南卓撰，罗济平点校《羯鼓录》，沈阳：辽宁教育出版社，1998 年，第 12 页。
⑤ 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1992 年，第 3718 页。

《太平乐》为唐代“立部伎”乐部之一，其阵容较为庞大，其中有歌、舞、乐以及表演，但《社司转帖》通知参加“毬乐”的表演人员仅有十数人，[①]这些人还要分工音声等其他活动，所以其中表演“狮子舞”的人员可能仅有二三人，属小规模演出。《通典》同卷又记载梁有“跳剑”且为百戏之一，因其“非部伍之声，乃俳优歌舞杂奏”，故“百戏”之名到唐改称“散乐”，但百戏的项目均被保留下来，[②]所以《社司转帖》中的“零剑”疑与“跳剑”有关。

第四节 敦煌乐、舞谱

目前的敦煌文书中，有三件文书以文字或符号方式记录和反映与音乐相关的内容，这就是学术界统称的“敦煌乐谱”，其在《法藏敦煌西域文献》的编号与定名分别为P.3539V《乐谱》、[③]P.3719V《浣溪沙曲谱》[④]和P.3808V《琵琶谱》。[⑤]其中 P.3539V 又称为《二十谱字》[⑥]或《琵琶二十谱字表》，[⑦]即以符号和文字来表示音位和指法，乐谱仅有两行，包括“散打四声”“头指四声”“中指四声”“名指四声”和“小指四声”。P.3719V 残存三行乐句，同样为文字与符号的杂写，首行便写明曲名：“浣溪沙慢二急三慢三急三”，其余两行所用符号基本与 P.3539V 类同。P.3808V 全卷共九页，“原卷是先有乐谱，而乐谱原又是出于不同的时期和不同的人所书写，再由该各谱粘连成为长卷。”[⑧]此谱“为一种符号型曲谱，有分段曲谱二十五首，每首曲谱冠有词牌性小标题。……全谱有三种不同笔迹，共录谱字二千七百多个。这些谱字系汉字之笔画最少者，或减略之笔画，有的类似汉字之部首。”[⑨]三件乐谱书写的具体时间无从考证，但大致时限均在晚唐五代时期已为学界所公认。[⑩]敦煌乐谱的研究发端于上世纪三十年代

① 参见本文第 54 至 55 页 P.2842P4 《社司转帖》录文。
② 参见杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1992 年，第 3727 页。
③ 参见上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第二十五册，上海：上海古籍出版社，2002 年，第 212 页。
④ 参见上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第二十七册，上海：上海古籍出版社，2002 年，第 112 页。
⑤ 参见上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第二十八册，上海：上海古籍出版社，2004 年，第 127 至 131 页。
⑥ 参见《敦煌学大辞典》郑汝中撰“二十谱字”词条完整解释。季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 246 页。
⑦ 参见何昌林《三件敦煌曲谱资料的综合研究》，《音乐研究》，1985 年第 3 期，第 17 页。
⑧ 饶宗颐《敦煌琵琶谱写卷原本之考察》，《音乐艺术》，1990 年第 4 期，第 2 页。
⑨《敦煌学大辞典》郑汝中撰“敦煌曲谱”词条。季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 245 页。
⑩ 参见何昌林《三件敦煌曲谱资料的综合研究》，《音乐研究》，1985 年第 3 期，第 16 至 17 页；饶宗颐《敦

林谦三先生的《琵琶古谱之研究——<天平><敦煌>二谱试解》，[①]此后国内大量学者对乐谱进行过深入的考证和解译工作，[②]但直到今天，对敦煌乐谱的研究依旧未形成定论。即便如此，也不妨碍敦煌乐谱成为敦煌地区音乐活动的明证，通过敦煌乐谱至少可以看到音乐实践的真实存在。

此外，敦煌文书中还有以汉字记录舞蹈曲名、动作和节奏的“敦煌舞谱”，如 P.3501《大曲舞谱》、[③]S.5643《上酒曲子蓦山溪、南歌子、双鹮子等打令舞谱》[④]等。P.3501 残卷抄录六名十四谱，S.5643 残卷抄录五名十谱。原谱均分行竖抄，间有残阙。各谱开端所标曲名均为唐、五代流行的曲舞名称，曲名后有一段说明舞蹈节拍、节奏、起止转换的文字，然后是由令、舞、送、据、挼、摇等字排列组合而成的字组。各谱二、四、六、八段不等，每段十、十一、十 二、十一四、十六字不等。[⑤]敦煌舞谱的研究肇始自上世纪，1925 年，刘復（刘半农）先生首次在 P.3501 中残抄出十四谱以“舞谱”为名辑入《敦煌掇琐》，[⑥]之后又有众多学者对舞谱的复原和解译做了考证与探究。[⑦]

“乐谱的本质，是将音乐音响信息各要素及其组合的运动过程以符号或模拟的形式描绘下来。在音乐传播历史中，乐谱是最早出现的音乐传播媒介。”[⑧]舞谱的本质也是同样，它不仅是对舞蹈动作、节奏以及音乐的记录，而且也是舞蹈这

煌琵琶谱写卷原本之考察》，《音乐艺术》，1990 年第 4 期，第 1 至 2 页。

① 林谦三、平出久雄著，饶宗颐译《琵琶古谱之研究——<天平><敦煌>二谱试解》，《音乐艺术》，1987 年第 2 期，第 1 至 15 页。

② 参见任二北《敦煌曲初探》，上海：上海文艺联合出版社，1954 年；叶栋《敦煌曲谱研究》，《音乐艺术》，1982 年第 1 期；何昌林《三件敦煌曲谱资料的综合研究》，《音乐研究》，1985 年第 3 期；赵晓生《<敦煌唐人曲谱>节奏另解——与叶栋先生商榷》，《音乐艺术》，1987 年第 2 期；陈应时《敦煌乐谱新解》，《音乐艺术》，1988 年第 1 期；关也维《敦煌古谱的猜想》，《音乐研究》，1989 年第 2 期；席臻贯《敦煌古乐——敦煌乐谱新译》，兰州：敦煌文艺出版社，1992 年。

③ 参见上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第二十四册，上海：上海古籍出版社，2002 年，第 362 至 364 页。

④ 参见中国社会科学院历史研究所等编《英藏敦煌文献》第八卷，成都：四川人民出版社，1992 年，第 247 至 249 页。

⑤ 参见《敦煌学大辞典》柴剑虹撰“敦煌舞谱”词条。季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 263 页。

⑥ 参见刘復《敦煌掇琐》，黄永武主编《敦煌丛刊初集》第十五册，台北：新文丰出版公司，1985 年，第 229 至 236 页。

⑦ 参见罗庸、叶玉华《唐人打令考》，国立北京大学四十周年纪念刊编辑委员会《国立北京大学四十周年纪念论文集》乙编 上，北京：国立北京大学出版组，1940 年；任二北《敦煌曲初探》，上海：上海文艺联合出版社，1954 年，第 141 至 171 页；柴剑虹《敦煌舞谱的整理与分析（一）》，《敦煌研究》，1987 年第 4 期；柴剑虹《敦煌舞谱的整理与分析（二）》，《敦煌研究》，1988 年第 1 期；彭松《敦煌舞谱残卷破解》，《敦煌学辑刊》，1989 年第 2 期；水原渭江著，席臻贯译《中国学术界在敦煌舞谱解读研究方面的最近动向》，《敦煌学辑刊》，1990 年第 2 期；王克芬《求实——评水原渭江<中国学术界在敦煌舞谱解读研究方面的最近动向>一文》，《敦煌学辑刊》，1991 年第 1 期。

⑧ 曾遂今《从音乐的自然传播到技术传播——当代音乐传播理论探索思考之一》（上），《黄钟》，2003 年第 3 期，第 32 页。

种艺术活动的传播媒介。从这一角度讲，敦煌乐、舞谱就是音乐传播的手段，至于其书写目的，无外乎表演、记录或教授三种，从中反映的关于乐曲、乐律、乐器、舞蹈的信息都为乐舞活动的展现提供一定的依据。另外，敦煌文书中大量歌辞与讲唱文学作品同样具有音乐性的特点，所以敦煌文书也将这种诗、乐（歌）、舞①三位一体的方式融入文本之中。当然，以本文对敦煌地区音乐真实性的探讨而言，乐谱之外的舞谱和歌辞同样包含音乐的成分，一方面说明以音乐为主体的演奏活动的传播，同时也说明以音乐为载体的歌、舞等表演形式的存在。

第五节 音乐教材

在敦煌文书蒙书类写本中，同样发现与音乐相关的文书，这些文书主要以罗列各类乐器名词为主。按照蒙书为启蒙教学的功能来看，包含音乐词汇的蒙书同样是为识字和传授常识所用，但由于其中牵扯音乐名词，所以也可视其为音乐知识的普及教材。

一、S.610/13

该文书共有 13 页，第 1 页至第 13 页前半部分为《启颜录》，第 13 页后半部分抄写《新集实用要字壹仟叁佰言》“二仪部第一”“衣服部第二”和“音乐部第三”，共计 12 行。根据郑阿财、朱凤玉先生《敦煌蒙书研究》对该卷的考证，《启颜录》与《新集实用要字壹仟叁佰言》字体一致，系出自同一人之手，②所以《启颜录》末行落款中“开元十一年捌月五日”的时间也是《新集实用要字壹仟叁佰言》的抄写时间——723 年。“音乐部第三”共 3 行文字，前两行主要为乐器名词，其中夹杂演奏手法，第三行是一组动词词组，书写格式大多为二字一组，与“二仪部”和“衣服部”相同。现参照《英藏敦煌文书》原卷图像并结合《敦煌蒙书研究》的录文将 S.610/13《新集实用要字壹仟叁佰言——二仪音乐部第三》迻录如下：

琵琶 箏笛 箜篌 筚篥 欲笙 笳箫 钟铃 罄铎

埙篪池③ 击筑 弹 担弦 剔拨 拊拍 琴瑟 鼓角

① 《乐记》云：“诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。三者本于（乎）心，然后乐气（器）从之。”参见吉联抗译注，阴法鲁校订《<乐记>译注》，北京：音乐出版社，1958 年，第 29 页。
② 参见郑阿财、朱凤玉《敦煌蒙书研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002 年，第 98 页。
③ “箎”字下加注的“池”字疑为“箎”的注音。

吹羸① 赞咏 讽诵 歌舞 叫唤 譀⿰言萬 诃⿰口歇②

出现乐器包括琵琶、筝、笛、箜篌、筚篥、欲笙、笳、箫、钟、铃、磬、铎、埙、篪、击筑、琴、瑟、鼓、角等19种。其中弹拨乐器有琵琶、筝、箜篌、击筑、琴和瑟；吹管乐器有笛、筚篥、欲笙、笳、箫、埙、篪和角；打击乐器为钟、铃、磬、铎和鼓。演奏手法计有击、弹、扭弦、剔拨和拊拍，而赞咏、讽诵、歌舞是与表演相关的词汇。另外，“譀⿰言萬”在《康熙字典》中解释为：

譀，《说文》：诞也，《广韵》：夸诞。

⿰言萬，《说文》：譀也。《广韵》：夸诞也……譀⿰言萬，争怒貌。③

《一切经音义》卷七十六曰：

譀⿰言萬……大呼大怒也。④

“诃⿰口歇”中的“诃”在《说文解字》中意为：

大言而怒也。⑤

“⿰口歇”在《康熙字典》释作：

《玉篇》同喝。《集韵》亦作嗑。⑥

根据解释，“譀⿰言萬”与“诃⿰口歇”为词义相近的词组，均有以愤怒引发呼叫之意，可能与文中“叫唤”一词作为一组同义词被书写在一起。

二、S.6208/1

S.6208共3页，年代不明，其中第1页右上四分之一写卷残缺，此页文书在《英藏敦煌文书》第十卷中认为疑似《俗务要名林》，《敦煌蒙书研究》称为《不知名类书》，但认为其性质和体制与《俗务要名林》相类。⑦ S.6208/1中有若干乐器名称的记载，如下所录：

□琵琶 琴瑟 箜篌 筚□

□方响 铜钹 拍板 吹□

---

① 该字在原卷中写为“羸”（上“亡”中“四”下“月羊几”），查阅黄征先生《敦煌俗字典》，此字应为“羸”字，其意为孱弱、低劣、贫弱或缠绕之意，但原卷书写为词组形式的“吹羸”，检索相关文献均无结果，暂且存疑。“羸”字写法参见黄征《敦煌俗字典》，上海：上海教育出版社，2005年，第235至236页。

② 参见中国社会科学院历史研究所等编《英藏敦煌文献》第二卷，成都：四川人民出版社，1990年，第70页；郑阿财、朱凤玉《敦煌蒙书研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002年，第99页。

③ 参见《康熙字典》中“譀”字、“⿰言萬”字完整释义。汉语大词典编纂处整理《康熙字典》，上海：汉语大词典出版社，2002年，第1154、1157页。

④ 慧琳《一切经音义》，大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第五十四册，台北：新文丰出版公司影印，1992年，第802页。

⑤ 许慎《说文解字》，北京：中华书局，1963年，第56页。

⑥ 汉语大词典编纂处整理《康熙字典》，上海：汉语大词典出版社，2002年，第138页。

⑦ 参见郑阿财、朱凤玉《敦煌蒙书研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002年，第86、99页。

□击筑　　饮食部[①]

文书所见弹拨乐器有琵琶、琴、瑟、箜篌和击筑，打击乐器有方响、铜钹、拍板，其中“筚”字后缺，应为吹管乐器筚篥。由于文书为残卷，故乐器仅有8种，但原文书所列乐器应远多于此。

三、P. 2578

此卷在《法藏敦煌西域文献》第二十四册中定名《开蒙要训一卷》，全卷共5页，写卷末尾题有“天成（929）四年九（月）十八日敦煌郡学仕郎张□□书”。[②]“《开蒙要训》成书于六朝，长期流传于唐五代敦煌地区，是当时州、县学和寺学普遍采用的一种儿童识字教材。”[③]其中将宴会中陈设音乐和表演歌舞作为常识的普及：

谶会嘉宾，奏设伎乐。酣觞饮酒，劝酌酬醒。讽诵吟咏，吼唤跳横。喧笑歌舞，闹动音声。琵琶鼓角，琴瑟箫筝。箜篌筚篥，筑磬笛笙。[④]

文中第一句“谶会嘉宾，奏设伎乐”表明此类音乐为宴饮之乐——“燕乐”，即“古代宫廷音乐，起于周代，专指天子、诸侯在宫中宴饮或谶享（飨）宾客时所用的音乐，又称‘宴乐’‘谶乐’。后世燕乐泛指宫廷中一切场合所用的俗乐。”[⑤]《周礼注疏》卷二十四曰：

凡祭祀飨射，共其钟笙之乐，燕乐亦如之。[⑥]

除奏乐之外，宴会中还有吟诵诗词和歌舞表演，如“讽诵”“歌舞”，这些词汇同样在S.610/13中出现，[⑦]说明宴饮娱乐具有的程式化特点，这种特点在三件文书乐器的书写和排列方式中也有体现：首先，三件文书所列乐器基本为唐代燕乐各乐部常用乐器；[⑧]其次，“琵琶”均位于各文书乐器之首，表明琵琶在古代音乐中所处的主导地位；“箜篌”与“筚篥”两乐器在所有文书中排列顺序一致，

① 参见中国社会科学院历史研究所等编《英藏敦煌文献》第十卷，成都：四川人民出版社，1994年，第186页。
② 参见上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第十六册，上海：上海古籍出版社，2001年，第83至85页。
③ 郑阿财、朱凤玉《敦煌蒙书研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002年，第51至52页。
④ 参见上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第十六册，上海：上海古籍出版社，2001年，第83页；郑阿财、朱凤玉《敦煌蒙书研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002年，第64页。
⑤ 参见《音乐百科词典》陈应时撰“燕乐”词条。缪天瑞主编《音乐百科词典》，北京：人民音乐出版社，1998年，第690页。
⑥ 阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1982年，第801页。
⑦ 参见本文第68页S.610/13《新集实用要字壹仟叁佰言——二仪音乐部第三》录文。
⑧ 参见《旧唐书》志第九音乐二中对燕乐各乐部乐器罗列。刘昫等《旧唐书》，北京：中华书局，1975年，第1061至1071页。

“鼓”“角”和“琴”“瑟”四种乐器同样两两并列作为一组。当然，“鼓角”“琴瑟”合称是自古以来的行文习惯，前者是由于其具有的仪仗功能，后者是由于其结构和形制的相近。

通过对三件写本的梳理，我们认为敦煌地区的启蒙教学中包含对乐器、乐舞以及宴饮仪制等知识的传授，但蒙书中的音乐知识与现实的音乐活动之间并无直接的关联，以 P.2578《开蒙要训一卷》为例，该写本仅在敦煌地区流传，并非产生于当地，而且文献仅是音乐词汇汇编，并无具体音乐理论或技艺的涉及，所以只是一种常识性的普及。即便如此，写卷的出现至少说明音乐作为知识的传授或音乐教育的雏形在当时是存在的，并且从 S.610/13 对应的 723 年一直延续至 P.2578 所在的 929 年，在这二百余年间，蒙书对于敦煌地区音乐文化开展和传播所起的基础性普及作用是不能忽略的。

小结

通过本节对敦煌文书中与音乐相关记载的讨论，敦煌所在的河西地区不仅有管理音乐的机构——乐营，而且还有不同分工的从业人员，如音声、教习、乐器制作工匠以及从事舞蹈等其他活动的人员，他们共同维持和承担着各类活动中的乐舞表演，如官方组织的宴饮、接待、出行等娱乐和外事活动以及寺院开展法事活动中的设乐。从现有记载反映的信息看，以乐营为主体的内部也有较为完善的组织体系，其中包括乐营使、乐营副使等官职的设置，音声作为业务主体进行歌、乐、舞的表演，营妓娱乐职能的展现，乐营教习对乐营子弟的训练、音乐曲调的整理收集、曲目的编排演练。伴随音乐活动的开展，敦煌地区同时形成与此相适应的乐器制作行业，以鼓类制作为代表的乐器工匠相继出现。鼓腔、鼓床制作和油鼓、画鼓工序的细化，证明乐器制作在当时已经具备相当的工艺水准。以工匠和制鼓的数量、规模作为参照，其中对乐器的需求也反映出音乐活动的开展已具有一定规模。乐、舞谱和曲辞的流传则从音乐传播的角度说明音乐与当地社会生活息息相关，对乐、舞谱的解读使我们更加深入地了解乐器、乐曲、舞蹈具体的实施细节，而曲辞中反映出的大量曲牌、曲调信息又是敦煌地区音乐丰富性的明证。此外，敦煌蒙书中音乐词汇作为常识的出现，又扩展了音乐的普及和传播程度。

由于音乐从需求到产出再到消费的整个过程在敦煌地区是完备的，回到本文关于敦煌壁画音乐图像的来源问题，如果敦煌壁画中的音乐图像以画稿作为底本，而大量画稿又是当地“画行”或“画院”制作，那么画稿音乐图像即壁画音乐图像极有可能就是以当地音乐活动作为摹写对象的。再结合本文第二章关于经变画文本与音乐图像表现的关系，以经变画为主要内容的壁画音乐图像又是佛教经典中音乐内容的图像式转化。综合上述结论，我们认为敦煌壁画音乐图像通常是以敦煌画稿作为底本的，在制作画稿音乐图像的过程中，一方面以现实音乐为基础，同时又遵循不同佛典对音乐的具体描述，如主尊式经变画中的天乐，叙事式经变画依情节出现的钟、鼓等。从本质来讲，敦煌壁画中的音乐图像兼有世俗与宗教的双重属性，即世俗音乐形式与佛教音乐内容的统一，这也是佛教艺术通常的表现形式和手段。当然，不可否认敦煌壁画作为佛教艺术又是艺术普遍性与宗教特殊性的结合，作为“礼仪美术”的一种，其“大多是无名工匠的创造，所反映的是集体的文化意识而非个人的艺术想象，它从属于佛教礼仪场合和空间，往往反映佛教及其礼仪的内在逻辑和视觉习惯”，①即便如此，以现实作为依据，将乐器、乐队、乐舞以佛教的方式加以抽象和凝练而制作于敦煌壁画之中，应该是音乐图像制作的普遍过程。（图 3）

佛教经典中音乐内容
敦煌现实的音乐活动
} 敦煌画稿音乐图像 ——→ 洞窟壁画音乐图像

图3 莫高窟壁画音乐图像制作过程示意图

回顾之前的研究，本文首先对敦煌莫高窟唐代音乐图像进行了基本展示，并简要探讨音乐图像在洞窟中的具体位置、分类及其功能意义。另外对于音乐图像集中出现的经变画以题材和构图分别加以分析，主要立足音乐图像与经变画文本之间的关系，其目的是通过经变画分析音乐从文本到图像的转化过程。而在理清壁画音乐图像在洞窟中的现实表现，音乐图像与画稿的关系以及文献对音乐真实性的反映之后，对于敦煌壁画中音乐图像的真实性，已经得出一个初步的结论。所以本文在接下来的章节中，将进行唐代洞窟的专题研究，以洞窟作为基点来梳理唐代不同时期音乐图像所反映的特点，从敦煌的视角把握唐代音乐在历史变迁中的整体风貌。

---

① 参见巫鸿《礼仪中的美术：巫鸿中国古代美术史文编》上册，北京：三联书店，2005 年，序言第 1 至 2 页。

下篇 唐代莫高窟壁画音乐图像专题研究

第五章 以第 220 窟为代表的初唐时期莫高窟壁画音乐图像

从本章开始，本文将唐代莫高窟音乐图像划分为初唐、盛唐、中唐（吐蕃统治时期）和晚唐（张氏归义军时期）四个时期进行分章论述，[①]在每个时期中以音乐图像为标准选择具典型意义的石窟个案作为主要研究对象，通过局部图像辐射某一时期音乐特点，再到整个唐代音乐图像总体特征的整合作为研究脉络。在具体的研究过程中，以洞窟营建时代和形制入手，以洞窟壁面各类绘画中音乐图像为主要内容，同时突出洞窟、壁画功能与音乐内容表现之间的关系问题以及音乐图像所体现的美学以及宗教的价值。将壁画音乐图像反映的特点与历史上同时期音乐进行相互印证，则是本研究所要达到的最终目的。

以初唐时期的莫高窟为例，其表现的整体艺术风格可分为两个阶段，以第 220 窟的营建作为节点，在此之前的风格主要以延续隋代为特点，而第 220 窟出现则表示着一种来自长安全新风格的出现。正如史苇湘先生在《关于莫高窟的时代》中明确提出："莫高窟有一批初唐前期的石窟……在艺术上实际上是隋代大业时期的余绪，虽然经历的时间不长（公元 617-624 年），但在艺术史上却有不可忽视的地位。它是从隋末进入唐初的交接点……尚存的第 57、203、209、322 窟是一批十分宝贵的武德至贞观初年的洞窟。对这批石窟的研究，使我们理解了贞观十六年出现像第 220 窟那样成熟的石窟艺术的必然性。随着唐王朝进军西域，长安的新画风必然随之而来。"[②]就音乐图像而言，初唐时期洞窟具有的特点是否与此保持同步？来看施萍婷先生在《关于敦煌壁画中的无量寿经变》一文中的观点："第 220 窟南壁出现的舞乐，是严格意义上的真正的舞乐——乐队伴奏下的舞蹈。这是敦煌艺术的突变——因为是首次出现，而且有佛经依据——'钟、磬、琴、瑟、箜篌乐器诸伎，不鼓皆自作五音声'，'诸天各大作万种自然伎乐'。前一句说的是乐队，后一句说的是歌舞，舞者是'诸天'，也就是佛经上常出现的'天人'。从此以后，敦煌各种经变中的舞乐，百花齐放，影响之大，怎么说都不过分。为了'说有所据'，我又查阅了本院考古所的石窟排年。第 220 窟之前的初唐时期的洞窟有第 60、203、204、206、373、375、381、283、287、57、

① 关于莫高窟唐代洞窟概述以及按时期划分的具体方式，参见本文绪论部分。
② 史苇湘《关于莫高窟内容总录》，敦煌文物研究所编《敦煌石窟内容总录》，北京：文物出版社，1982 年，第 180 页。

209、322、329、386 窟，在这些洞窟中，没有一个洞窟画有‘乐舞’，请读者放心。”①值得注意的是，施先生对第 220 窟音乐图像冠以“突变”的形容，而且提纲挈领地指出莫高窟音乐图像的真正繁荣就始自第 220 窟，不仅说明其乐舞描绘与整个石窟艺术的走向是一致的，而且在莫高窟同样具有里程碑式的地位和意义。那么第 220 窟音乐图像的具体表现以及与同时代中原地区音乐的关联，将是本文接下来所要着重探讨的问题。

第一节 第 220 窟基本情况

第220窟位于莫高窟南区南段第二层，即第96窟“北大像”南侧第二层，（图1）与其南北毗邻的分别是第222、221窟。洞窟形制为覆斗式，西（正）壁开龛。（图2）整个洞窟由前室、甬道和主室组成，纵深895厘米，横宽570厘米，高495厘米。②根据《敦煌莫高窟内容总录》的描述，该窟最初营建时代为初唐，中唐、晚唐、五代、宋（或西夏）和清代都经过不同程度的重修。③

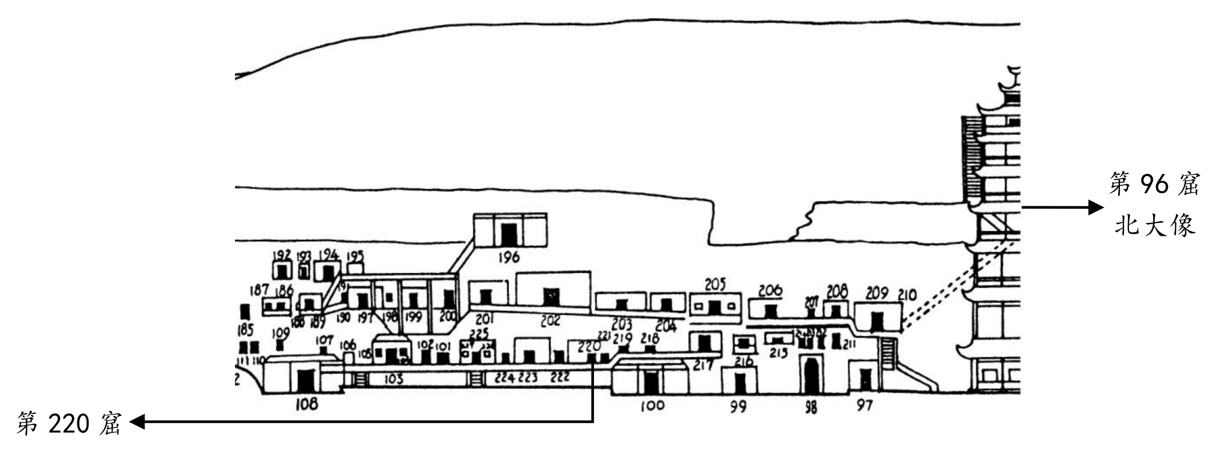


图 1 莫高窟第 220 窟位置示意图

（图像采自《敦煌学大辞典》，附录《莫高窟石窟位置图》。）

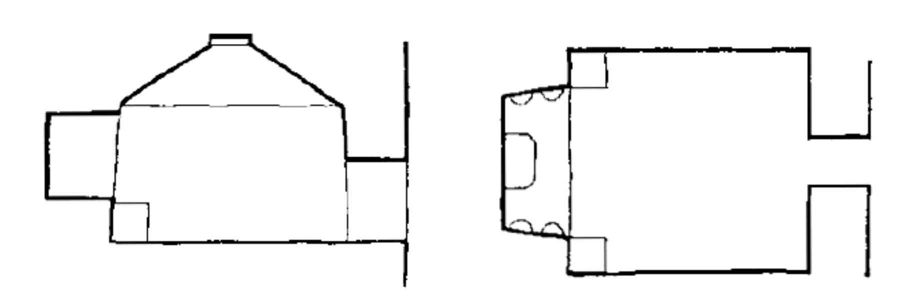


图2 第220窟主室形制剖面图与平面图

（图像采自《敦煌建筑研究》，第 309 页。）

① 施萍婷《关于敦煌壁画中的无量寿经变》，《敦煌研究》，2007 年第 2 期，第 5 页。

② 洞窟测量数据摘自敦煌研究院网站第 220 窟介绍专题。参见：http://public.dha.ac.cn/Content.aspx?id=596158218037&Page=10&types=1

③ 参见敦煌文物研究所《敦煌石窟内容总录》，北京：文物出版社，1982 年，第 76 页。

1944年，前敦煌艺术研究所于北壁一角千佛脱落处发现底层唐代壁画，在采取局部剥离之后，发现底层壁画保存完好且有贞观十六年纪年题记，之后决定进行全窟剥离。1975年10月，又对重层甬道进行整体搬迁，使底层完好的壁画全部显露出来，[①]目前所见的主室与甬道壁画，均为剥离和搬迁之后的效果。220窟正壁龛内塑有唐代一佛、二弟子、二菩萨像，清代经过重修。龛外南北两侧分别绘有《普贤变》与《文殊变》，龛下及力士台下皆绘有供养人若干。（图3）南、北和东壁（前）均绘制通壁的经变画，南壁为《阿弥陀经变》，[②]（图4）北壁为《药师经变》，（图5）东壁绘《维摩诘经变》，壁门上绘《说法图》及男、女供养人像各一身。（图6）“主室窟顶藻井宋画卷瓣莲花团龙井心，垂幔存于东、南、北三披，底层露出初唐藻井图案及千佛。四披宋画十方附会佛、千佛。（西南披残）”[③]（图7）



图3 第220窟主室正（西）壁

（图像采自敦煌研究院网站：http://public.dha.ac.cn/Content.aspx?id=596158218037&Page=10&types=1）

① 参见敦煌文物研究所《莫高窟第 220 窟新发现的复壁壁画》，《文物》，1978 年第 12 期，第 41 页。
② 关于第 220 窟南壁所绘经变画定名问题，本文将在后文进行专门讨论，现暂以《敦煌石窟内容总录》为准，称为《阿弥陀经变》。参见敦煌文物研究所《敦煌石窟内容总录》，北京：文物出版社，1982 年，第 77 页。
③ 敦煌文物研究所《敦煌石窟内容总录》，北京：文物出版社，1982 年，第 77 页。

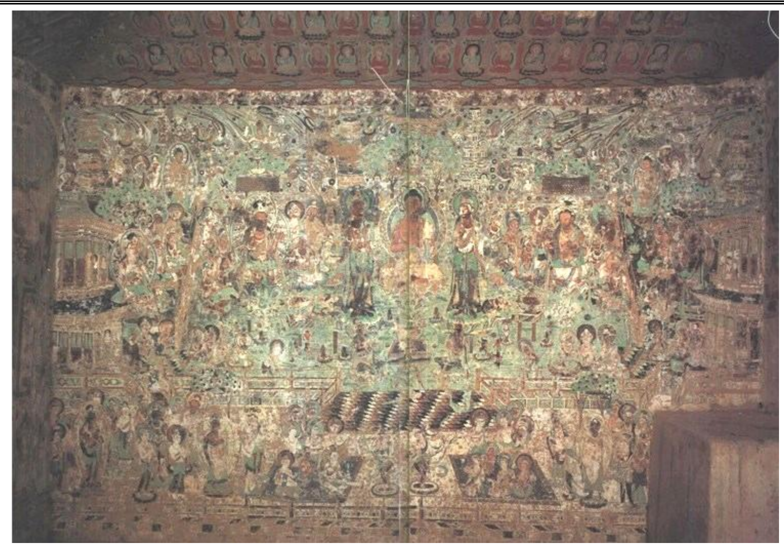


图4 第220窟主室南壁

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷，图版 24。）

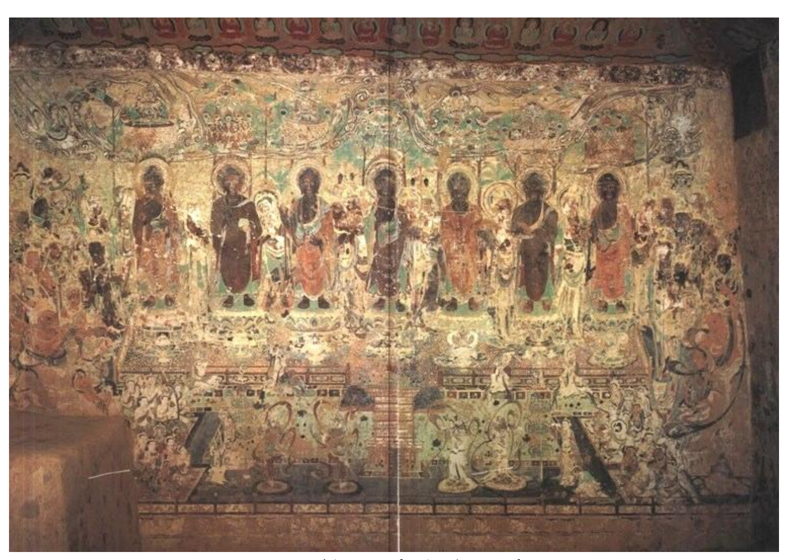


图5 第220窟主室北壁

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷，图版 27。）

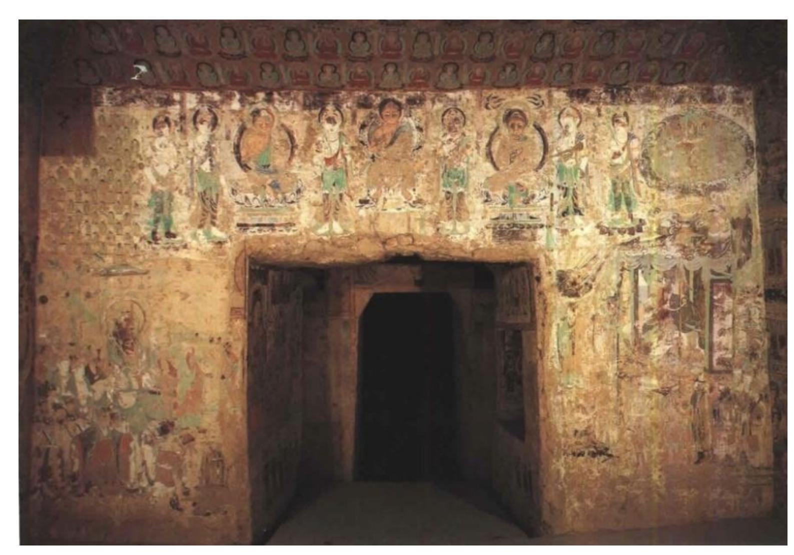


图6 第220窟主室东（前）壁

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷，图版 30。）



图7 第220窟主室窟顶

（图像采自敦煌研究院网站：http://public.dha.ac.cn/quanjing/shuzidunhuang/tour.html）

第220窟题记和发愿文较为丰富，大多集中在主室东壁、北壁与西壁以及甬道南壁、北壁。如主室东壁门上方中央发愿文有记有“贞观十有六年敬造奉”，北壁《药师经变》下方供养人题记“贞观十六年岁次壬寅奉为天云寺律师道弘法师□奉□……”均明确该窟的营造时间为贞观十六年（642）。甬道南壁小龛外西侧供养人题记为翟奉达所撰翟氏《检家谱》，其中明言窟主为“唐任朝议郎敦煌郡司仓参军□□子翟通乡贡明经授朝议郎行敦煌郡博士”。西壁龛下底层中央有初唐题“翟家窟”三字，说明该窟营建性质为翟氏家族家窟，而甬道北壁中央《文殊变》下发愿文记载翟通第十九代孙翟奉达于同光三年（925）对甬道北壁进行重修的事迹。[①]从第220窟题记纪年推断，从最早出现的642年至最迟的925年近三百年的时间跨度中，翟氏家族可能陆续对该窟进行着重修和经营活动。

从洞窟形制以及总体布局看，第220窟基本继承莫高窟隋及隋之前的营造风格，只不过覆斗式窟早期的圆券形开龛已演变为梯形开龛，但龛内塑像基本延续前代五身一铺的配置。对于壁面绘画的设计，如《药师经变》、《阿弥陀经变》、以及《维摩诘经变》都是隋代洞窟经常使用的题材，[②] 而且经变画从内容到结构都做到壁面间的相互对应，如南壁与北壁均以通壁形式绘入《阿弥陀经变》与《药

① 本文此处所引题记与发愿文文字均来自《敦煌莫高窟供养人题记》。参见敦煌研究院《敦煌莫高窟供养人题记》，北京：文物出版社，1986年，第101至104页。

② 参见李其琼先生《隋代的莫高窟艺术》一文中对莫高窟隋代洞窟经变画研究。李其琼《隋代的莫高窟艺术》，敦煌文物研究所编《中国石窟 敦煌莫高窟》第二卷，北京：文物出版社、平凡社，1984年，第165页。

师经变》，二者均为净土类经变画。东壁与西壁由于开有窟门与佛龛，所以在剩余空间分别安排《维摩诘经变》与《普贤变》、《文殊变》。在前文研究中，将《维摩诘经变》归入叙事式经变画，正是由于其画面构图有两个中心人物——维摩诘与文殊菩萨，而西壁佛龛两侧同样为两个中心人物，分别是普贤与文殊菩萨。另外，在窟门上端绘制《说法图》不仅有效利用窟内有限的空间，而且也与佛龛内一佛、二弟子、二菩萨的塑像遥相呼应，所以在画面构图上东、西壁依然采用两两对应的方式已达到画面结构统一。（图 8）可见洞窟在营建之初，其设计理念已经完全成熟，不论是题材安排还是佛教思想的展现，均将石窟作为佛教建筑的功能发挥到了最大化。然而，具体到绘画的样式与风格，第 220 窟展现的却是全新的中原唐风，壁画中的人物形象均为中原唐人，从中看不到任何前代艺术的影子。[①] 说明第 220 窟总体设计思路以继承前代为主，但壁画绘制方面却未因循守旧，但石窟形制，内部布局以及不同以往画风的融入，一方面体现出以 220 窟为代表的初唐洞窟更加接近中原风格，并且已摆脱前代受西域石窟影响的窠臼。另一方面，反映出敦煌与中原两地之间文化交流与传播的频繁。

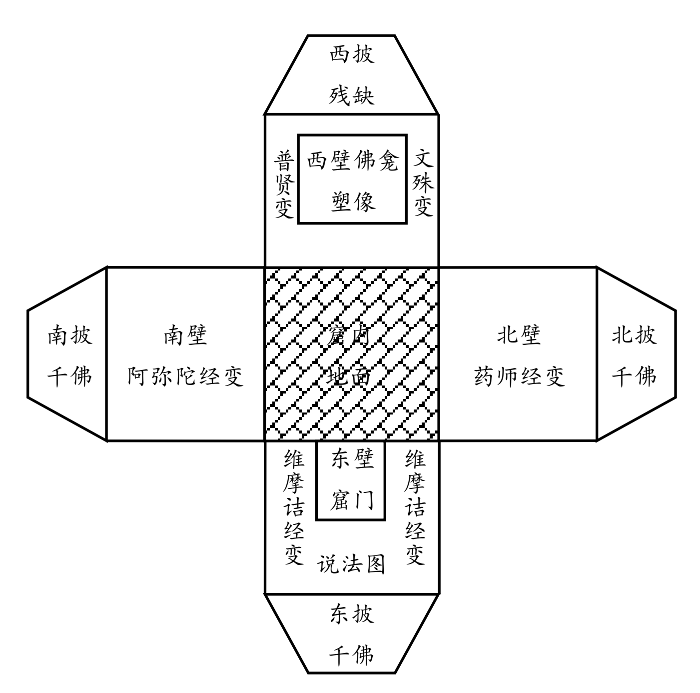


图8 第220窟主室图像布局示意图

（图像为笔者绘。）

① 参见马德《敦煌莫高窟史研究》，兰州：甘肃教育出版社，1996 年，第 78 页。

第二节 第 220 窟北壁《药师经变》中的音乐图像

第 220 窟的音乐图像主要集中出现在北壁和南壁的经变画中，综观莫高窟初唐时期洞窟壁画音乐图像，第 220 窟音乐图像出现位置可能相对其他洞窟较为单一，但仅就经变画而言，其乐队规模和乐器丰富程度却是冠绝初唐的。根据前文对第 220 窟内容的概述，北壁通壁绘制《药师经变》而且其下方供养人题记有明确纪年——“贞观十六年”，所以此经变画应该是洞窟最初营建时绘制的。关于定名，此画通常被称为《药师经变》或《七佛药师经变》，之所以称“七佛”是由于经变画主尊为七身姿态各异的药师佛形象，这也是该经变画的独特之处。[①]按照施萍婷先生的研究，此画根据隋达摩笈多译《佛说药师如来本愿经》绘制，所以其全称为《药师如来本愿经变》，该画“从内容到形式，莫高窟只此一例。它既没有画‘七难’、‘九横死’、‘十二大愿’，也未画‘佛说药师经’——《说法图》，而只撷取经文中的‘续命幡灯法则’，上部画高悬空中之五彩长幡及‘天乐不鼓自鸣’；中部绘高大的并列的药师如来七躯，七佛之间各有胁侍菩萨，两边为十二药叉、菩萨；下部正中为七重灯架，两边各有七层灯轮，灯轮、灯架之间是两组舞蹈及伴奏之乐队。此壁壁画为敦煌艺术之精品，尤以下部之乐舞为最。”[②]依施先生说法，经变画涉及音乐图像包括不鼓自鸣乐器——天乐、菩萨乐伎——伎乐以及舞伎，其中不鼓自鸣乐器位于经变画上部已是莫高窟惯常的规律，因为不鼓自鸣所要表现的天乐势必出现在象征天界的位置，但事实上在仔细查看经变画后，发现不鼓自鸣乐器并未在经变画中出现，这一位置入画的是五彩长幡和左、右两侧各三身的飞天。（如图 9，其中飞天以黑色虚线框标示）而且在牛龙菲先生《敦煌壁画乐史资料总录与研究》的第 220 窟音乐图像统计中，同样未录不鼓自鸣乐器。[③]因此《药师经变》中的音乐图像按分类来讲，只有菩萨伎乐，即菩萨乐伎手持乐器以乐队形式演奏音乐。

---

① 施萍婷先生指出，该经变画是莫高窟唯一以“药师七佛”并列为主尊的《药师经变》，之所以如此，可能与翟氏家人身染重疾有关。隋达摩笈多译《佛说药师如来本愿经》有云：“若有患人欲脱重病，当为此人七日七夜受八分斋……四十九遍读诵此经，然（燃）四十九灯，应造七躯彼如来像……当造五色彩幡长四十九尺。”故经变画完全依照此经绘制，目的在于祈求亲人摆脱疾病，身体健康。参见施萍婷《敦煌经变画》，《敦煌研究》，2011 年第 5 期，第 5 页。

②《敦煌学大辞典》施萍婷撰“药师如来本愿经变”词条。季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 125 页。

③ 参见牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996 年，第 56 至 59 页。

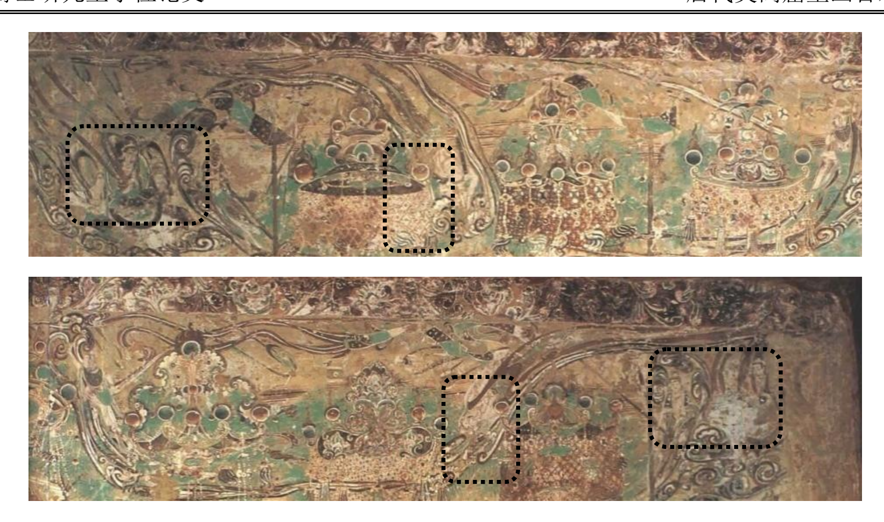


图9 第220窟北壁《药师经变》上部（上为左侧部分，下为右侧部分）

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷，图版 27。）

《药师经变》中的菩萨乐伎分别坐于七身药师佛身前水池廊台前部，在整个经变画中位于下部两侧，分左、右两部分，下部正中则为四身舞伎和三具灯架，该部分构图依旧以中间灯架为轴左右对称。（图 10，菩萨乐伎以黑色虚线框标示）在仔细观察菩萨乐伎图像之后发现，每一侧乐伎分别坐于两块方毯之上，所以左、右两侧乐伎又可以分为上（内）、下（外）两部分。左侧乐伎 15 身，分上部 7 身，下部 8 身；右侧乐伎 13 身，为上部 7 身，下部 6 身，共计 28 身。乐伎均为典型唐代菩萨乐伎造型，头戴宝冠，颈、腕佩戴饰物，身着菩萨装，右肩袒露，双耳垂肩，手指修长，而且呈现各种不同的坐姿，如跏趺坐、自在坐、跪坐等。（图 11）



图10 第220窟北壁《药师经变》

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷，图版 27。）




图11 第220窟北壁《药师经变》菩萨伎乐乐队图像

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷，图版 28、29。）

一、乐器考证

关于乐伎演奏乐器的考证，之前已有牛龙菲与郑汝中先生分别在《敦煌壁画乐史资料总录与研究》[①]和《敦煌学大辞典》“礼佛乐队乐伎”词条[②]中做过研究，为方便展示，本文将乐器图像名称按左右两侧从上而下的顺序以表格形式依次罗列如下：

位置	乐器图像	
	《敦煌壁画乐史资料总录与研究》	《敦煌学大辞典》“礼佛乐队乐伎”词条
左侧上部	拍板、（不详）、筚篥、长笛、笙、铜钹、竖箜篌	拍板、（未说明）、竖笛、筚篥、竽、铜钹、箜篌
左侧下部	法螺、唱歌、拍板、答腊鼓、鼗鼓与鸡娄鼓、腰鼓、羯鼓、横吹	海螺、耍盘唱、拍板、答腊鼓、鼗鼓、毛员鼓、羯鼓、横笛
右侧上部	筝、排箫、筚篥、方响、碎叶曲项琵琶、筚篥	筝、排箫、竖笛、方响、阮咸、筚篥
右侧下部	横吹、歌唱、横吹、拍板、毛员鼓、腰鼓、腰鼓	横笛、耍盘唱、横笛、拍板、都昙鼓、腰鼓、毛员鼓

表 1 第 220 窟北壁《药师经变》乐器图像名称对比

通过对比以上结论，除拍板、铜钹、筝、排箫、方响等乐器基本可以确定外，部分乐器的考证结论是不一致的，所以需结合图像重新加以论证。具体而言，左侧上部从左至右第二身乐伎，在画面中侧身而坐仅有头部出现，其手持乐器在壁

① 参见牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996 年，第 56 至 59 页。
② 参见《敦煌学大辞典》郑汝中撰 “礼佛乐队乐伎”词条下董淑芳绘“第 220 窟东方药师经变乐舞场面”。季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 249 页。

画中未明确交代，故《敦煌壁画乐史资料总录与研究》（简称《总录》，下同）用“不详”加以说明，《敦煌学大辞典》（简称《词典》，下同）“礼佛乐队乐伎”词条则直接将此乐伎及乐器省略。

所有横吹或竖吹方式的笛类乐器考证，均突出表现为定名不一致的问题，如左侧上部第三、四身乐伎手持乐器被分别辨识为筚篥、长笛和竖笛、筚篥。（图12）

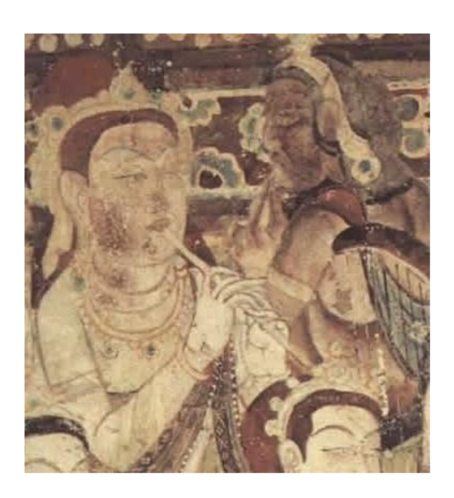


图12 第220窟北壁《药师经变》左侧上部第三、四身乐伎图像

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷，图版 28。）

事实上，筚篥与笛在形制上区别较为明显，如《通典》卷一百四十四载：

笛，马融《长笛赋》：“此器起于近代，出于羌中，京房备其五音”，又称：“丘仲工其事”，不言所造。《风俗通》曰：“丘仲造笛，长尺四寸，七孔，武帝时人。后更有羌笛。”二说不同，未详孰实。……

筚篥，本名悲篥，出于胡中，其声悲。或云：“儒者相传，胡人吹角以惊马。后乃以笳为首，竹为管。”①

《旧唐书》卷二十九曰：

笛，汉武帝工丘仲所造也。其元出于羌中。短笛，修尺有咫。长笛、短笛之间，谓之中管。

……

筚篥，本名悲篥，出于胡中，其声悲。亦云：“胡人吹之以惊中国马云。”②

大多史籍记载与此相近，故不再赘引。通过记载，至少可以确定筚篥以“笳为首，竹为管”，即有类似笳的簧或吹嘴，也就是林谦三先生所言“芦茎为簧，

① 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3683 页。
② 刘昫等《旧唐书》，北京：中华书局，1975 年，第 1075 页。

短竹为管的竖笛”，[①]这是筚篥与笛最为显著的区别。壁画中的乐器为竖吹方式，管身细长，其长度目测应一尺有余，音孔以乐伎演奏手型推测至少在六孔以上，而且从图像看该乐器吹口一端明显无吹嘴或簧片，所以第三身乐伎演奏乐器应为笛类乐器而非筚篥。反观与之相对的第四身乐伎手持乐器，尽管演奏方式同为竖吹，但从图像中大致轮廓判断，其器身要明显短于第三身所持，音孔也更为靠近吹口一端，这些特点与筚篥更为相似。[②]当然，由于此乐伎侧身而坐且为整幅壁画最远端的音乐图像，所以乐器局部特征不甚明显，但以竖吹方式、管身长度以及音孔位置来看，其为筚篥的可能性更大。

如前述，这两件乐器图像在表 1 中分别以“竖笛”或“长笛”作为其称谓，这就引出我国古代笛类乐器称谓繁杂的问题，那么我们究竟如何区分和使用这些不同名称。以笛类乐器吹奏方式而言，从古至今无非横吹与竖吹两种，方式的不同在很大程度上将决定其类别归属。杨荫浏先生在《中国古代音乐史稿》中指出：“从秦、汉时期有了竖吹的笛起，笛这一名称，就成为竖吹和横吹的两种笛的概括名称。……在此以后，则在一个相当长的时期中，两者在名称上，就互相混淆了。”[③]至于混淆的原因，王子初先生以马王堆 3 号汉墓出土的横吹古笛为依据，给出与之相关的解释：“后人之所以误认古笛为竖吹者, 与马融的《长笛赋》有关, 他们误将马融的长笛以为古笛。箫笛之混，当由此起。自后汉起，经历魏晋南北朝，直到隋朝，都称箫为笛，而把竹笛称为横吹与横笛，以别于竖吹之‘笛’。直到唐朝才得以纠正。但‘古笛竖吹’之说，却因而一直流传至今。”[④]

我们来看史籍记载是否如王先生所言，《通典》卷七十六“出师仪制”记载：

隋大业七年，征辽东。……后部铙吹一部：铙二面，歌箫及笳各四具，节鼓一面，筚篥、横笛各四具，大角十八具。

卷一百零七“大驾卤簿”记载：

导驾，先万年县令，次京兆牧，次太常卿，次司徒，次御史大夫，次兵部尚书。……次大横吹百二十具，节鼓二面，笛、箫、筚篥、笳、桃皮筚篥各二十四。[⑤]

可见，唐人记载的隋大业年间 “出师仪制”中，“箫”与“笛”已作为“后部铙吹”中并列的乐器分而述之，且编制同为四具，当然其中也不排除此仪仗用

① 参见林谦三著，钱稻孙译《东亚乐器考》，上海：上海书店出版社，2013 年，第 401 页。
② 参见《东亚乐器考》所列筚篥图像。林谦三著，钱稻孙译《东亚乐器考》，上海：上海书店出版社，2013 年，第 401 页。
③ 杨荫浏《中国古代音乐史稿》上册，北京：人民音乐出版社，2003 年，第 127 页。
④ 王子初《笛源发微》，《中国音乐》，1988 年第 1 期，第 29 页。
⑤ 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 2079 至 2080 页、第 2778 至 2779 页。

乐为唐人依本朝仪制对前代之比附。第二条引文出自“开元礼纂类二”，所以应该是唐开元年间仪制，其中“箫”“笛”甚至“大横吹”同样都是各有编制，而且这种表述方式在《通典》各类卤簿中多次出现，说明在唐代，箫、笛以及大、小横吹等乐器已经有明确的区别和分类。杨荫浏先生认为笛在秦汉时期，已有竖吹与横吹两类并存，而王子初先生认为竖吹一类的笛是对箫的误称，即笛从古至今只有横吹一类，竖吹的应该是箫。

“箫”在《说文解字》中意为：

参差管乐，象凤之翼。[①]

此与《事物纪原》的描述一致：

……《风俗通》曰：“舜作竹箫，其形参差以象凤翼，十管，长尺二寸。”《世本》亦曰：“舜造，长二尺。”《隋书·乐志》曰：“箫十六管，长二尺，舜所造者也。”各不同，古今以为舜造。[②]

据此可知，古代所谓的“箫”其形制应同于“排箫”，是将长短不同的竹管并排固定的竖吹奏乐器，如本经变画中右侧上部第二身乐器所持的正是排箫，它不大可能与单管的笛相混淆。因而王先生所谓“箫笛之混”即便属实，其中的“箫”也应该是单管，如洞箫一类。但是，到目前我们也只能确定唐代的笛与箫应该是不同类的乐器，笛有大横吹、小横吹、横笛等称谓，至于箫中是否也包括单管竖吹的乐器，依然无法断定。所以，只能将第三和第四身乐伎演奏的乐器暂定为笛和筚篥。

左侧上部第五身乐伎演奏乐器在《总录》中为“笙”，在《词典》中为“竽”。画面中乐伎双手捧持乐器底部，手指按孔，鼓腮吹奏，按演奏法判断，确为笙、竽类乐器，而且可以明显看到乐器的吹管、笙斗和笙管等部件，至于具体吹管和笙斗的形制以及笙管的数量，从图像已无法确定。（图 13）

① 许慎《说文解字》，北京：中华书局，1963 年，第 95 页。
② 高承《事物纪原》，北京：中华书局，1989 年，第 100 页。



图13 第220窟北壁《药师经变》左侧上部第五身乐伎图像

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷，图版 28。）

根据《旧唐书》卷二十九的记载：

匏、瓠也，女娲氏造。列管于匏上，内簧其中 ，《尔雅》谓之巢。大者曰竽，小者曰和……竽管三十六，宫管在左。和管十三，宫管居中。今之竽、笙，并以木代匏而漆之，无复音矣。荆、梁之南，尚存古制云。①

笙、竽乃是一类乐器，同属“八音”的“匏之属”，斗的材质自唐代开始逐渐以木代替匏。对于二者的区别，《旧唐书》未确切指出，不过以上述文字看，笙、竽差异应该与竽、和一致，即管数与宫管位置。这一点在《宋书》里得到印证，其中卷二十九言：

匏，笙也，竽也。笙，随所造，不知何代人。列管匏内，施簧管端。宫管在中央。三十六簧曰竽，宫管在左傍。十九簧至十三簧曰笙。其它皆相似也。竽今亡。②

《旧唐书》和《宋书》的记载正好互为补充，故可以综合得出：宫管位于斗的中部，管（簧）数十三到十九的为笙，管（簧）数为十三的是和；宫管位于斗的左侧，管数为三十六的就是竽。另外，在通读《旧唐书》“音乐卷”与《新唐书》“礼乐卷”的各类用乐记载后发现，笙的出现频率远高于竽。③杨荫浏先生也在《笙竽考》一文中认为至隋唐时期，竽尽管还存在，但已逐渐失去之前在乐队中的重要地位，其仅在“雅乐”和“云韶乐”中出现。笙则大量运用在隋唐“九部乐”和“十部乐”中间。④第 220 窟北壁《药师经变》的绘制年代可以确定为唐贞观十六年，所以在无法通过壁画确定管数和宫管位置的前提下，结合唐代用

① 刘昫等《旧唐书》，北京：中华书局，1975 年，第 1074 页。
② 沈约《宋书》，北京：中华书局，1974 年，第 557 页。
③ 参见《旧唐书》“音乐卷”和《新唐书》“礼乐卷”相关部分。刘昫等《旧唐书》，北京：中华书局，1975 年，第 1039 至 1149 页；欧阳修 宋祁等《新唐书》，北京：中华书局，1975 年，第 307 至 480 页。
④ 参见杨荫浏《笙竽考》，《乐器科技简讯》，1974 年第 3 期，第 22 页。

乐以笙为主的实际，将第五身乐伎演奏乐器定为笙。

腰鼓类[①]打击乐器图像在《药师经变》中共有四件，分别由左侧下部第六身乐伎，右侧下部第五、六、七身乐伎演奏。（图 14）在《总录》中，其名称为腰鼓、毛员鼓、腰鼓、腰鼓；《词典》中为毛员鼓、都昙鼓、腰鼓、毛员鼓。从图像来看，四件乐器形制基本一致，皆广首纤腹，鼓身通体呈深褐色，应为木制。两端蒙皮为土黄色，且均以绳索网状式固定，绳索除固定外兼有调节音高的作用。在演奏方式上，左侧下部第六身，右侧下部第六、七身乐伎均将鼓置于胸前而且以手敲击，其中右侧下部第七身乐伎最为明显，该乐伎双手自然伸展，位于两端鼓面上作拍击动作，所以这三件乐器应该是挂在胸前进行演奏，而右侧下部第五身乐伎盘腿而坐，鼓身置于左脚踝处，可以明显看到乐伎是双手持槌演奏的。






图13 第220窟北壁《药师经变》左侧下部第六身，右侧下部第五、六、七身乐伎图像

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷，图版 28。）

自唐代开始，音乐演奏中就出现各种腰鼓类乐器，如腰鼓、都昙鼓、毛员鼓、正鼓、和鼓等，关于此的记载在《通典》《旧唐书》《新唐书》《文献通考》以及《乐书》中均有所反映且极为近似，故以成书时间相对较早的《通典》为例说明。

《通典》卷一百四十四云：

近代有腰鼓，大者瓦，小者木，皆广首而纤腹。

……

都昙鼓，似腰鼓而小，以槌击之。

毛员鼓，似都昙而稍大。

……

① 林谦三先生在《东亚乐器考》中认为腰鼓很可能为细腰鼓之简写，细腰鼓是此类乐器的泛称。参见林谦三著，钱稻孙译《东亚乐器考》，上海：上海书店出版社，2013 年，第 117 页。

正鼓、和鼓者，一以正，一以和，皆腰鼓也。[①]

按文意，腰鼓、都昙鼓和毛员鼓形制应同为广首纤腹，其区别主要在鼓体大小，但对于体量的描述，《通典》较为含混，所以只能推论。如果都昙鼓比腰鼓小而毛员鼓又比都昙鼓稍大，那么都昙鼓与毛员鼓的体量应该相近，二者可能均小于腰鼓。因为在描都昙鼓与腰鼓时，《通典》直接用“小”字；而在毛员鼓与都昙鼓作比较时，《通典》在“大”之前又以“稍”字作为限定。另外，文中独言都昙鼓是“以槌击之”，对腰鼓和毛员鼓演奏方式并未提及，当然对鼓类乐器而言，其方式无非以手或以棰（槌）两种。而林谦三先生考证认为腰鼓的演奏方式为“两手掌拍打两鼓面”，[②]此与莫高窟晚唐第156窟《张议潮统军出行图》所绘腰鼓一致，[③]说明唐代腰鼓应该是以手拍奏。综合上述，我们认为腰鼓、都昙鼓与毛员鼓形制相近，其中体量最大的是腰鼓，毛员鼓次之，都昙鼓最小。腰鼓以双手拍奏，都昙鼓则无法确言。壁画中唯有右侧下部第五身乐伎以槌击鼓，所以可以初步确定其演奏的是都昙鼓。问题是按壁画中鼓的体量看，剩余三面大小相当且都小于都昙鼓，而记载中都昙鼓应该是三者之中最小的。另外壁画绘制采用典型的“散点透视法”，也就不存在近大远小的问题，所以图像反映的鼓体大小应该是合理的。那么，按之前的说法，腰鼓是此类鼓的泛称，其固定方式按各类图像和记载为挂在脖颈垂于腰际，[④]该方式与壁画中的三面鼓相近，所以在无更多证据佐证的情况下，只能将其统称腰鼓。

右侧上部第五身乐伎所持弹拨乐器较为独特，目前所见莫高窟壁画仅有两件，另一件以不鼓自鸣方式绘于盛唐第217窟北壁《观无量寿经变》中。[⑤]本窟乐器图像由琴头、琴颈和音箱三部分组成。音箱呈椭圆形花瓣造型，琴颈上窄下宽从音箱处向外延伸，与音箱并非一体。此外如覆手、面板、捍拨、琴弦、品柱以及山口均清晰可辨，弦轴已模糊不清。音箱背板、外侧边缘以及琴颈为深褐色，面板与品柱呈土黄色，捍拨呈深褐色。画面中菩萨乐伎呈自在坐姿态，乐器置于胸前。右手虎口张开，手指弯曲，在琴弦上作弹弦状。左手位于琴头，以动作判

① 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3676 至 3677 页。
② 林谦三著，钱稻孙译《东亚乐器考》，上海：上海书店出版社，2013 年，第 119 页。
③ 参见朱晓峰《<张议潮统军出行图>仪仗乐队乐器考》，《敦煌研究》，2015 年第 4 期，第 33 页。
④ 林谦三先生在《东亚乐器考》中指出：“图象和古代记载告诉我们，最多数的细腰鼓是挂在腰间的，所以把这类的细腰鼓习称为腰鼓。”参见林谦三著，钱稻孙译《东亚乐器考》，上海：上海书店出版社，2013 年，第 117 页。
⑤ 参见郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002 年，第 120 页。

断，似在转动琴轴调音。（图14）乐器典型特征为五弦，五柱，曲项，琴颈与音箱分体。

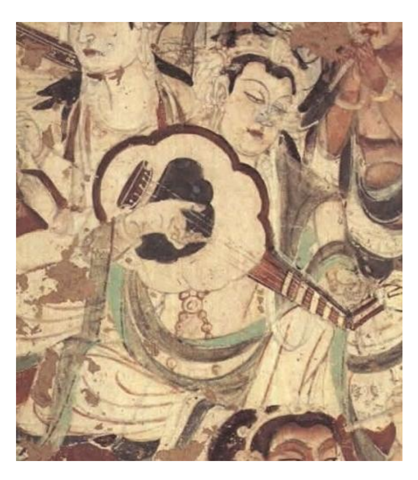


图14 第220窟北壁《药师经变》右侧上部第五身乐伎图像

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷，图版28。）

该乐器在《总录》中名称为碎叶曲项琵琶，《词典》定名阮咸，而且在《敦煌壁画乐舞研究》中郑汝中先生进一步指出此器为花边阮，即一种特殊形制的阮咸，它是敦煌壁画所独有的乐器，可能是古代乐器改革的结果。①另外，林谦三先生在《东亚乐器考》中同样认为此器属唐代阮咸类乐器。②按照其具有的基本特征而言，史料中的确未见与之完全对应的文字或图像，但以前人的考证和演奏方式来看，它属于琵琶或是阮咸类弹拨乐器应该无疑，那我们来看史籍中关于琵琶和阮咸的记载，之前笔者已在《弹拨乐器流变考——以敦煌莫高窟壁画弦鼗图像为依据》一文中对大多历史文献进行考证，相对而言《通典》的记载更为详实和可靠。③

《通典》卷一百四十四言：

傅玄《琵琶赋》曰："汉遣乌孙公主嫁昆弥，念其行道思慕，故使工人裁筝、筑，为马上之乐。今观其器，中虚外实，天地象也；盘圆柄直，阴阳叙也；柱十有二，配律吕也；四弦，法四时也。以方俗语之曰琵琶，取其易传于外国也。"……其他皆充上锐下。曲项，形制稍大，本出胡中，俗传是汉制。兼似两制者，谓之"秦汉"，盖谓通用秦、汉之法……五弦琵琶，稍小，盖北国所出。旧弹琵琶，皆用木拨弹之，大唐贞观中始有手弹之法，今所谓搊琵琶者是也。

① 参见郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002年，第120页。
② 参见林谦三著，钱稻孙译《东亚乐器考》，上海：上海书店出版社，2013年，第265页。
③ 关于琵琶的记载，在《通典》《旧唐书》《新唐书》《宋史》《乐书》《文献通考》中均有涉及，之所以将《通典》作为参照，是由于其成书时间最早而且描述琵琶所用篇幅最多。参见朱晓峰《弹拨乐器流变考——以敦煌莫高窟壁画弦鼗图像为依据》，《中央音乐学院学报》，2015年第4期，第117至118页。

阮咸，亦秦琵琶也，而项长过于今制，列十有三柱。[①]

《通典》引傅玄《琵琶赋》所言琵琶应为秦汉子，此观点已在之前提到的文章中有论述，在此不赘。按文中描述，所列琵琶除秦汉子外形“盘圆柄直”之外，其余皆“充上锐下”，包括曲项和五弦琵琶。盘圆柄直者，类同阮咸，而充上锐下就是通常琵琶呈现的梨形音箱。上述两种形制的琵琶，均能以日本正仓院的传世乐器作为对照，而且从《献物帐》反映信息看，确为唐代乐器。[②]（图 15）



图 15 日本正仓院藏螺钿紫檀阮咸和螺钿紫檀五弦琵琶图像

（图像采自《东亚乐器考》，2013 年，第 263、312 页。）

所以，秦汉子外形应与图中阮咸相近，其余的琵琶类乐器音箱均是与螺钿紫檀五弦琵琶一致的梨形。而且，根据制作工艺以及图像反映的信息，“盘圆柄直”意味着琴颈与音箱是分体的，而“充上锐下”则是一体化设计。另外，以弦数而言，除五弦琵琶外，其余如秦汉子、曲项等都应是四弦。再来看柱数，壁画中乐器明显为五柱；正仓院藏螺钿紫檀五弦琵琶同样也是五柱，但由林谦三先生考证认为其中第五柱（琴颈最下方）最初应是偏在一隅的孤柱，为第五弦所专用，现在看到的应为后人修补，所以此琵琶应为四柱加一孤柱；[③]唐代的曲项琵琶，柱数同样是四柱；[④]至于阮咸的柱数，《通典》《旧唐书》《乐书》中均为十三柱。[⑤]现在，我们将壁画中乐器的基本特征与上述乐器做一对比：

名称	弦数	柱数	琴头造型	音箱外形	琴颈与音箱
阮咸	4	13	直项	圆形	分体

① 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3679 页。
② 参见林谦三著，钱稻孙译《东亚乐器考》，上海：上海书店出版社，2013 年，第 507 至 536 页。
③ 参见林谦三著，钱稻孙译《东亚乐器考》，上海：上海书店出版社，2013 年，第 313 至 314 页。
④ 参见丘琼荪著，隗芾辑补《燕乐探微》，上海：上海古籍出版社，1989 年，第 107 页。
⑤《旧唐书》《乐书》记载与《通典》基本相近，不再重复。

曲项	4	4	曲项	梨形	一体
五弦琵琶	5	5	直项	梨形	一体
壁画乐器图像	5	5	曲项	圆形（花瓣状）	分体

表 2 琵琶类乐器特征对比

通过对比，壁画中乐器恰好撷取其余三种乐器各自的特点，再整合成为一件新的乐器，如音箱外形，琴颈与音箱的一体方式与阮咸一致；琴颈造型与曲项一致，弦数和柱数则和五弦琵琶相同。这个现象是值得注意的，因为这种整合方式看似恰如其分，阮咸、曲项和五弦琵琶的特征在壁画乐器身上也没有重叠。那么，如果按照林谦三和郑汝中先生的说法将其视作阮咸类乐器，五弦和曲项的特点是无法解释的。在历史上，虽然出现过五弦的阮咸，但根据《宋史》和《文献通考》的记载，确切时间应在宋太宗至道元年（995）。

《宋史》卷一百二十六记载：

太宗尝谓："舜作五弦之琴以歌南风，后王因之，复加文武二弦。"至道元年，乃增作九弦琴、五弦阮……阮四弦，增之为五，其名曰：水、火、金、木、土，则五材并用不悖矣。[①]

《文献通考》卷一百三十七曰：

宋朝太宗旧制四弦上加一弦散吕五音，阮类琴有浊、中、清三倍声。[②]

这明显与壁画绘制的时间贞观十六年（642）相去甚远，而且从古至今阮咸也从未有过曲项之形制。同样，如果认为其属曲项或五弦琵琶类，表 2 反映的不同点依旧无法解释。根据本文之前的论述，敦煌壁画乐器图像基本都有与现实对应的乐器，《药师经变》概莫能外，所以在一铺经变画中仅臆造一件乐器图像的可能性极小。而且从图像反映的信息来看，其完全符合乐器制作和演奏的原理。所以我们依然认为此乐器在唐代曾经存在过，但遍查关于唐代乐器的史料，再无任何信息与该乐器相关。至此，也只能将其以"花边阮"作为暂时的命名，因为此名称自郑汝中先生提出后，已在其著作中多次出现。[③]我们期待今后能以新发现的史料，对此乐器的源流做出准确合理的解释。

另外，左侧下部第五身乐伎演奏的乐器，在《总录》中为鼗鼓与鸡娄鼓的组

① 脱脱等《宋史》，北京：中华书局，1977 年，第 2944 至 2945 页。
② 马端临《文献通考》，北京：中华书局，1986 年，第 1218 页。
③ 参见郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002 年，第 120 页；郑汝中《敦煌石窟全集·音乐画卷》，敦煌研究院《敦煌石窟全集》，香港：商务印书馆，2002 年，第 204 页。

合，而《词典》认为是鼗鼓。鼗鼓与鸡娄鼓由一身乐伎同时兼奏或分别演奏的情况在莫高窟经变画中经常出现，[①]而此处结合对图像的详细辨识，发现仅有鸡娄鼓而无鼗鼓，其被夹于乐伎上扬左臂的臂弯。（图 15）关于此处只有鸡娄鼓的情况，郑汝中先生在之后的《敦煌石窟全集·音乐画卷》（简称《全集》，下同）中也做了更正。[②]



图15 第220窟北壁《药师经变》左侧下部第五身乐伎图像

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷，图版 28。）

右侧下部第二身乐伎在《总录》中为歌唱，在《词典》中是耍盘唱，即此身为演唱的乐伎，而在《全集》中又认为是在演奏锣。[③]通过反复核对图像，此乐伎左手托一碟状物，右手持桴敲击，而且与其他乐伎不同的是，其口部大张，似以手中乐器敲打节拍来歌唱。（图 16）但乐器不应为锣等金属材质打击乐器，因为按照图像表示，乐器明显是托于手臂上，按发音原理，这种方式会影响发声体的振动频率而无法产生理想的音响效果，而如果是瓷质或陶质，这种持握方式对音响效果的影响相对较小。所以即便是某种用于敲击节拍的打击乐器，材质也不应是金属，其很有可能类同“秦人鼓之以节歌”[④]的缶或道情、渔鼓等曲艺形式至今仍在使用的瓷碟。再来看与此乐伎相对应的左侧下部第二身乐伎，面部呈现的同样是歌唱的状态，而且左臂上扬，右臂位于胸前，双手手掌打开，做明显的击掌动作，说明在歌唱的同时以拍掌作为节拍。（图 16）所以这两身乐伎应该是在歌唱的同时敲击与此相合的节拍。

① 参见朱晓峰《<张议潮统军出行图>仪仗乐队乐器考》，《敦煌研究》，2015 年第 4 期，第 31 至 32 页。
② 参见郑汝中《敦煌石窟全集·音乐画卷》，敦煌研究院《敦煌石窟全集》，香港：商务印书馆，2002 年，第 88 页。
③ 参见郑汝中《敦煌石窟全集·音乐画卷》，敦煌研究院《敦煌石窟全集》，香港：商务印书馆，2002 年，第 88 页。
④ 参见许慎《说文解字》，北京：中华书局，1963 年，第 109 页。




图16 第220窟北壁《药师经变》左侧下部第二身、左侧下部第二身乐伎图像

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷，图版 28。）

除上述乐器外，《药师经变》中绘制的其他乐器图像在《总录》和《词典》中的定名基本保持一致，部分在提法上有差异，如“铜钹”与“钹”“法螺”“海螺”与“贝”“横笛”与“横吹”等，为统一行文，本文将一律以《通典》“乐”部分记载的乐器名为准。现根据已有结论结合图像，对乐器进行重新梳理：

左侧上部：拍板、不明、笛、筚篥、笙、铜钹、竖箜篌；

左侧下部：拍板、歌唱、贝、答腊鼓、鸡娄鼓、腰鼓、羯鼓、横笛；

右侧上部：筝、排箫、筚篥、方响、筚篥、花边阮；

右侧下部：横笛、歌唱、横笛、拍板、都昙鼓、腰鼓、腰鼓。

二、乐队编制

在对《药师经变》中出现的乐器图像做初步确定之后，将从整体的角度对菩萨伎乐乐队做整体考量。首先，我们发现，即便乐队是经变画方式的呈现，但左右两侧的乐队是严格按照乐器属性排列的，这种方式不仅符合经变画以纵向中线为轴的对称构图，而且也体现着乐器排列与组合中要求音响均衡、音色和谐的现实规则。（图 17）



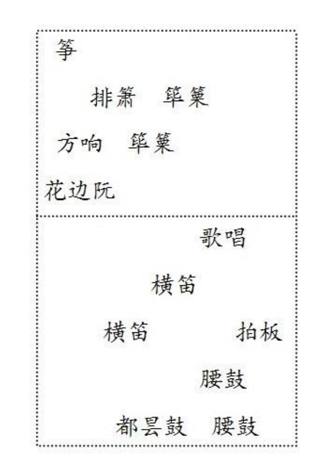


图 17 第 220 窟北壁《药师经变》菩萨伎乐乐队排列示意图

（图像为笔者绘。）

通过示意图可以较为直观的看到这种排列方式，弹拨乐器均在乐队上部的左右内侧并形成对应，由于弹拨乐器音量较小，安排在内侧有利于声音的聚拢。吹奏乐器和打击乐器也以相同位置出现在上部两侧，如左侧笛、笙、铜钹与右侧排箫、筚篥、方响呼应。鼓类乐器均在乐队下部前端位置，而且与拍板、横笛和歌唱乐伎同样相互对称。如果将整个乐队整体纵向分割，那么两边乐队所用乐器配置基本相当，所以其声部也是均衡的。从这个角度讲，经变画中乐队的安排是符合演奏实际的。再来看乐队编制反映的信息，我们将乐器按分类统计如下：

弹拨乐器：竖箜篌一、花边阮一、筝[①]一；

吹奏乐器：横笛三、筚篥三、笛一、排箫一、笙一、贝一；

打击乐器：拍板三、腰鼓三、羯鼓一、都昙鼓一、答腊鼓一、鸡娄鼓一、方响一、铜钹一；

歌二。

可以看到，该乐队大量使用打击乐器，共有八种十二件之多；吹奏乐器次之，为六种十件，弹拨乐器仅使用三件，此外还有歌者二人。尽管无法获知乐队演奏曲目，但以编制论，其曲风应该以顿挫的节奏和较快的速度为特点。根据图像，所有乐伎均以坐姿出现，那么该乐队是否与唐代坐部伎之间有某种联系。

《旧唐书》卷二十九云：

高祖登极之后，享宴因隋旧制，用九部之乐，其后分为立坐二部。今立部伎有安乐、

① 以现今通用的如霍恩波斯特尔与萨克斯《乐器分类法》，筝为弦鸣乐器齐特尔琴属的壳式齐特尔琴，但由于莫高窟壁画涉及的此类乐器仅有琴、筝等极少的几种，所以未单独分类，根据演奏方式将其归入弹拨乐器组。参见余人豪《音乐学概论》，北京：人民音乐出版社，2008 年，第 354 至 360 页。

太平乐、破阵乐、庆善乐、大定乐、上元乐、圣寿乐、光圣乐，凡八部。[①]

按此记载，坐立部伎的出现始于唐初，对于具体设立时间，在《通典》中有详细说明，《通典》卷一百四十六曰：

谠乐，武德初，未暇改作，每燕享，因隋旧制，奏九部乐。一谠乐，二清商，三西凉，四扶南，五高丽，六龟兹，七安国，八疏勒，九康国。至贞观十六年十一月，宴百寮，奏十部。先是，伐高昌，收其乐，付太常。至是增为十部伎，其后分为立坐二部。[②]

从武德初九部乐到贞观十部乐，所增乐部为高昌乐，按时间，坐立部伎正式设立在十部乐成型之后，即贞观十六年十一月之后。唐政府从“伐高昌”紧接着“收其乐”再“付太常”，然后加以整理排练，到最后编入十部乐，肯定需要一定时日，但壁画绘制的时间恰好也在贞观十六年，所以壁画乐队不可能是立部伎的反映，因为如果是，时间必晚于贞观十六年。此外，坐部伎中大多乐部的创立时间和所用乐器同样与壁画乐队不符。

《通典》卷一百四十六曰：

坐部伎有六部：一谠乐，张文收所作，又分为四部，有景云、庆善、破阵、承天等。二长寿乐，武太后长寿年所作。三天授乐，武太后天授年所作。四鸟歌万岁乐，武太后所造。五龙池乐，玄宗所作。六破阵乐，玄宗作，生于立部伎也。贞观中，景云见，河水清。协律郎张文收采古朱雁天马之义，制景云河清歌，名曰谠乐，奏之管弦，为诸乐之首……乐用玉磬一架，大方响一架，搊筝一，筑一，卧箜篌一，大箜篌一，小箜篌一，大琵琶一，小琵琶一，大五弦琵琶一，小五弦琵琶一，吹叶一，大笙一，小笙一，大筚篥一，小筚篥一，大箫一，小箫一，正铜钹一，和铜钹一，长笛一，尺八一，短笛一，揩鼓一，连鼓一，鞉鼓二，浮鼓二，歌二。此乐唯景云舞近存，余并亡。[③]

坐部伎所有六部中，除谠乐为贞观年间张文收创制外，其余均在武周和玄宗时期，说明其真正兴盛当在此时。谠乐尽管与壁画绘制在时间上相符，但所用乐队编制与之前梳理的壁画乐队多有出入，所以谠乐四部也不可能与壁画乐队有关。当然，按引文表述，坐立部伎作为正式名称和仪制被确定是在十部乐完善后，在此之前，坐立部伎中的乐舞应该是早就使用于宴享的，否则“因隋旧制”的九部乐便无法解释，只是此时还未以坐立部伎加以管理和规范。那么除去谠乐之外，还有八部如清商、西凉、扶南、高丽、龟兹、安国、疏勒和康国等乐可能与壁画

① 刘昫等《旧唐书》，北京：中华书局，1975 年，第 1059 页。
② 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3720 页。
③ 此与《旧唐书》卷二十九记载基本一致，只是乐器编制比《旧唐书》增加“筑一，小琵琶一，吹叶一，尺八一”。另外，引文中“浮鼓”与《旧唐书》对照应为“桴鼓”。参见杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3721 至 3722 页；刘昫等《旧唐书》，北京：中华书局，1975 年，第 1061 页。

乐队相关。

上述诸乐部在《通典》《旧唐书》等中均有详细解说，相比之下，龟兹和疏勒乐的编制与壁画所绘比较接近。《通典》卷一百四十六记载：

龟兹乐……乐用竖箜篌一，琵琶一，五弦琵琶一，笙一，横笛一，箫一，筚篥一，答腊鼓一，腰鼓一，羯鼓一，毛员鼓一，今亡。鸡娄鼓一，铜钹二，贝一。

疏勒乐……乐用竖箜篌一，琵琶一，五弦琵琶一，横笛一，箫一，筚篥一，答腊鼓一，腰鼓一，羯鼓一，鸡娄鼓一。[①]

此二者在《通典》和《旧唐书》中均被列入“西戎五国之乐”，通过对比，尽管龟兹乐和疏勒乐所用弹拨乐器为琵琶、五弦琵琶，壁画乐队是花边阮，但它们在各自乐队中的作用应该是相同的，即承担旋律演奏。壁画乐队中的筝、拍板和方响三件乐器未列入《通典》《旧唐书》中，但《乐府杂录》的“龟兹部”以及“胡部”解说中，均出现了这三件乐器。如：

龟兹部，乐有筚篥、笛、拍板、四色鼓、揩羯鼓、鸡楼鼓。

胡部，乐有琵琶、五弦、筝、箜篌、筚篥、笛、方响、拍板，合曲时亦击小鼓、铜钹子。合曲后立歌唱……[②]

不仅如此，文中还明言胡部在合曲后有歌唱的部分，在壁画乐队中，同样也有两身歌唱的乐伎，而“胡部”应该是当时除中原外各地区音乐的统称，可见壁画乐队中的乐器编制与记载是符合的。当然，对于壁画中某个乐队的认定，编制仅是一方面，其中起关键作用的还是所奏乐曲。以前述高昌乐为例，所谓“伐高昌，收其乐”，此“乐”至少包含乐曲、乐器与乐工。如果除去高昌乐之称谓所包含的地理因素，高昌文化的反映应该是高昌乐不同于其他乐部最鲜明的特征，这种特征以乐曲、乐器和乐工三者而论，乐曲必定是贯彻其风格最为彻底的一类。从器乐发展的角度讲，除个别特殊乐器外，多数乐器的流布与传播并不以政权范围为界限，所以乐器不足以成为区分乐部的标准，如龟兹乐和疏勒乐尽管来自不同地区，但其使用乐器是基本相似的，这在引文中一目了然。至于乐工，作为乐曲与乐器的主观能动式整合，对风格同样不起主导作用。事实上，对音乐而言，似乎无法将这三者完全割裂，一种音乐风格的形成与发展是三者相互影响，相辅相成，共同完善的。至此，对于静止的壁画乐队，在缺少关键证据即无法获知其演奏乐曲的情况下，对于其风格或乐部的准确判定是做不到的，所能做的只是依

① 此与《旧唐书》卷二十九记载一致，不再重复。杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988年，第3723至3724页。

② 段安节《乐府杂录》，《唐宋史料笔记丛刊》，北京：中华书局，2012年，第123、124页。

靠仅有的记载进行合理推测。按此逻辑，《药师经变》乐队所奏音乐按风格来讲，可能与龟兹、疏勒等西戎之乐更为接近。

或许正是由于《大唐西域记》所谓“管弦伎乐，特善诸国”[①]的缘故，历史上对龟兹乐的记载相对较多，那我们来看以龟兹乐为代表的西戎之乐风格到底如何。《通典》卷一百四十六言：

自周、隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐，其曲度皆时俗所知也。

龟兹乐者，起自吕光破龟兹，因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之。有曹婆罗门，受龟兹琵琶于商人，代传其业，至于孙妙达，尤为北齐文宣所重，常自击胡鼓和之。周武帝聘突厥女为后，西域诸国来媵，于是有龟兹、（至隋，有西龟兹、齐龟兹、土龟兹凡三部，开皇中大盛于闾阎。）疏勒、安国、康国之乐。[②]

此处需注意两点：一，龟兹乐之“曲度皆时俗所知”而且“开皇中大盛于闾阎”，说明至隋代，龟兹曲调的流传已趋于广泛，除宫廷外市井也是同样；二，龟兹乐多在鼓舞曲中使用，而且能与鼓和之，说明龟兹乐具有明快的速度和节奏，其中必定包含一定数量的打击乐器，尤其是鼓类乐器。

接下来，《通典》在解说坐立部伎所奏音乐时，同样以龟兹乐作例：

自安乐以后，皆雷大鼓，杂以龟兹乐，声振百里，并立奏之。

自长寿乐以下，皆用龟兹乐。[③]

上文分别对应立部伎与坐部伎，其中均言及龟兹乐而未见其他乐部，意即唐代坐立部伎中，龟兹乐的重要性。坐部伎中，长寿乐以下的天授乐、鸟歌万岁乐、龙池乐和破阵乐所用曲调均为龟兹乐。立部伎自安乐以下的其余七部不仅同样融合龟兹乐的旋律，而且都使用大鼓，也再次说明其节奏铿锵的特点。

另外，引文中“管弦杂曲”所用西凉乐又是龟兹乐的变体：

西凉乐者，起符氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎。后魏太武既平河西，得之，谓之西凉乐。至魏、周之际，遂谓之国伎。魏代至隋咸重之。[④]

所以，自周、隋以来的管弦杂曲和鼓舞曲都是以龟兹乐为主的，龟兹乐已经成为当时音乐之重要组成，而唐初的音乐又是“因隋旧制”，那么其中龟兹成份的占比也是不言而喻的，此在唐代乐悬制度中便可见一斑：

开元中太乐曲制……凡大燕会，设十部之伎于庭，以备华夷：一曰燕乐伎，有景云之舞，

① 玄奘、辩机著，季羡林等校注《大唐西域记校注》上，北京：中华书局，2000 年，第 54 页。
② 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3718、3725 至 3726 页。
③ 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3720、3722 页。
④ 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3731 页。

庆善乐之舞，破阵乐之舞，承天乐之舞；二曰清乐伎；三曰西凉伎；四曰天竺伎；五曰高丽伎；六曰龟兹伎；七曰安国伎；八曰疏勒伎；九曰高昌伎；十曰康国伎。每先奏乐三日，太乐令宿设悬于庭。其日，率工人入居次。协律郎举麾，乐作；仆麾，乐止。文舞退，武舞进。①

按前述，其中破阵乐和庆善乐应该包含龟兹乐之成份，西凉伎与龟兹伎更不待言，所以龟兹乐在唐代同样受到重视，其音乐对节奏和速度的突出与《药师经变》所绘伎乐乐队的特点是相同的，再加上二者编制具有的相似性，我们有理由认为壁画乐队应该是一种包括龟兹在内的西域音乐风格的展现。

三、舞伎

在《药师经变》左右两侧菩萨伎乐乐队中间的廊台之上，有四身舞伎与三具灯架，根据画面构图的原则，此部分应该是被重点描绘的，因为舞伎与灯架所占空间远大于伎乐乐队，而且被安排在整幅经变画纵向轴线的两侧。以舞蹈服饰和姿态来看，舞伎分为两组，左右侧各一组，每组两身舞伎，这被王克芬与柴剑虹先生称为“武舞”与“文舞”。“武舞”的两身舞伎头梳武髻，上身着紧身半袖格纹短装，下身着波浪形下摆紧身长裙，肩披绕背长巾，背向而舞。双手一上一下做握巾动作，与古典戏剧中武将的“亮相”极为近似。一腿后勾，脚掌翻上，另一脚站于圆毯之上。“文舞”舞伎则头梳发辫，戴山形冠，上身半裸，着白色曳地长裙，背向而舞。两臂平举，双足着毯。飘逸的长巾围绕舞伎周身，尤其可以从文舞舞姿中看出舞伎在做飞速旋转的动作。（图 18）据此，二位先生考证认为壁画所绘应为胡旋舞，②属唐代健舞一类，此舞刚健明快，通常以连续快速旋转为典型特征。



图18 第220窟北壁《药师经变》舞伎图像

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷，图版 28、29。）

① 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3687 至 3688 页。

② 学术界对第 220 窟北壁及南壁所绘舞种是否为胡旋舞结论不一，但本文依旧采用主流观点，认为北壁及南壁所绘均为胡旋舞，参见王克芬、柴剑虹《箫管霓裳——敦煌乐舞》，兰州：甘肃教育出版社，2007 年，第 54 至 56 页；胡同庆、王义芝《敦煌壁画“胡旋舞”是非研究之评述》，敦煌石窟公共网，http://public.dha.ac.cn/content.aspx?id=472707228704，2010 年。

通过画面可以看到，舞伎与伎乐乐队是处于同一平面的，说明场景中乐舞是同时进行的，而且乐队表现的顿挫节奏与明快速度完全符合胡旋舞的风格，再加上画面对舞伎的突出，可以确定乐队就是在为胡旋舞伴奏。关于胡旋舞的记载，见于《乐府杂录》，其曰：

大别有夷部乐，既有扶南、高丽、高昌、骠国、龟兹、康国、疏勒、西凉、安国……舞有骨鹿舞、胡旋舞，俱于一小圆毬（毯）子上舞。纵横腾踏，两足终不离于毬（毯）子上，其妙如此也。①

另外，《通典》《旧唐书》在对“西戎五国之乐”的康国乐进行叙述时，同样提到胡旋舞：

康国乐……舞二人……舞急转如风，俗谓之胡旋。②

根据之前考证，壁画乐队可能与龟兹乐风格更为相近，但胡旋舞在记载中却属康国乐，那么在同一画面中出现不同乐部似乎有悖常理，因为按唐代燕乐仪制，不同乐部应该按顺序依次表演，所以龟兹乐中似不太可能出现胡旋舞，反之亦然。关于此，《箫管霓裳——敦煌乐舞》给出的解释是：“胡旋自康国传入中原后，又折回河西地区，自然又融合了‘特善诸国’的龟兹乐舞。”③也就是说，王、柴二位先生认为壁画之所以同时描绘龟兹乐与胡旋舞，是由于龟兹与康国乐舞在河西地区的融合，但笔者认为这种融合是在中原地区完成之后传入河西的。

首先，关于康国乐传入中原的时间，已在前文引《通典》卷一百四十六中有记载：

周武帝聘突厥女为后，西域诸国来媵，于是有龟兹、疏勒、安国、康国之乐。④

周武帝聘突厥阿史那皇后的时间在《周书》卷九中曰：

武帝阿史那皇后，突厥木扞可汗俟斤之女……天和三年三月，后至，高祖行亲迎之礼。⑤

天和三年（568）是康国乐传入长安的早期记载，其中应该包括代表典型粟特文化的胡旋舞，到唐代，从《乐府杂录》表述看：“大别有夷部乐，既有扶南、高丽……舞有骨鹿舞、胡旋舞……”胡旋舞可能并非康国乐独有，而是诸夷部共

① 段安节《乐府杂录》，《唐宋史料笔记丛刊》，北京：中华书局，2012 年，第 129 页。
② 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3724 页。
③ 王克芬、柴剑虹《箫管霓裳——敦煌乐舞》，兰州：甘肃教育出版社，2007 年，第 56 页。
④ 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3725 至 3726 页。
⑤ 令狐德棻等《周书》，北京：中华书局，1974 年，第 143 至 144 页。

有。据此推测，胡旋舞在北周武帝时期随康国乐进入中原，之后历经隋、唐两朝不同乐部间的融合创新，在此期间胡旋舞完全有可能与龟兹、疏勒等乐部相互影响，由于这些乐部风格极其接近，在龟兹风格的音乐中加入胡旋舞是完全可能的。而本文第一节论述就已明确第220窟壁画代表着全新中原唐风的进入，所以胡旋舞与龟兹乐的融合当是在中原完成并经历演出实践后，作为壁画画稿乐舞素材传入敦煌，被绘制在洞窟壁面上的。或许正是基于这样的原因，我们才在《药师经变》中看到各种不同乐部共同表演的场景。另外，与四身舞伎处于同一平面的还有三具灯架，其中一具位于画面中心，九层，楼状；另两具在画面最外侧，四层，树形。（图18）如此体量硕大又形制复杂的灯架在莫高窟壁画中是鲜见的，而且与乐舞结合也仅此一例，因此沙武田先生认为这是对河西地区上元夜灯会的艺术化反映，其最初的源头应该是唐代长安的各式灯会。[①]那么，与灯架密切相关的音乐与舞蹈应该同样来自长安，这就从另一个角度印证本文关于龟兹、康国、疏勒等胡部音乐在隋唐甚至更早就已相互融合的观点。

四、《药师经变》音乐图像的特殊性

本文之前的部分，主要通过对音乐图像内容的解读来完成音乐史相关问题的探讨，具体而言，就是以音乐图像学和音乐史学的研究方法对《药师经变》涉及音乐图像进行乐器、乐舞的辨识、定名以及对乐队编制的考证。但在经变画、石窟抑或佛教语境中，《药师经变》中所有音乐图像均是其宗教功能的展现，对于这一点的认识和把握，应该是洞窟壁画音乐图像研究过程中需要重视和呼应的。在第二章中，本文以文本与图像相互对应的方式，对唐代具典型意义的经变画与音乐图像之间的关系加以分析，其中也包括《药师经变》，但正是由于第220窟《药师经变》与唐代大多数同题材经变画音乐图像之间存在差异，所以有必要对其音乐图像所具有的宗教意义进行重新的梳理与讨论。

现已明确第220窟《药师经变》绘制所依据的佛经原典为隋达摩岌多译《佛说药师如来本愿经》，这是初唐莫高窟《药师经变》通常遵照的版本，但第220窟《药师经变》主要以“续命幡灯法则”和“乐舞供养”作为表现内容，舍弃“七难”“九横死”“十二大愿”等典型情节。当然，以经文对音乐的描述而言，壁画依然忠实地反映着原典。首先，《佛说药师如来本愿经》中其实并无任何与不鼓

① 参见沙武田《一幅珍贵的唐长安夜间乐舞图——以莫高窟第220窟药师经变乐舞图中灯为中心的解读》，《敦煌研究》，2015年第5期，第34至44页。

自鸣乐器或天乐相关的描述，只是在经文伊始，将佛说法的场景放在“乐音树”下：

如是我闻：一时，婆伽婆游行人间，至毘舍离国，住乐音树下，与大比丘众八千人俱、菩萨三万六千……大众围绕于前说法。

所以，在经变画中不鼓自鸣乐器代表的天乐同样未出现，在通常出现天乐的位置我们看到的是五彩长幡和飞天的图像，（图 9）这是一种反常规的处理方法，因为莫高窟《药师经变》从初唐到中唐以后所依据原典基本大同小异，其中均无天乐的描写，[①]但除第 220 窟《药师经变》之外的多数经变画却绘有天乐图像，这已经成为莫高窟净土类经变画通行模式。之所以如此，可能是鉴于经文无相关内容，所以用长幡作为代替来突出经文主题，从中也可以看出该经变画是一种全新画风的呈现。

音乐内容集中在经文“第十二大愿”和对佛的供养中：

十二大愿：愿我来世得菩提时……亦以一切宝庄严具，花鬘、涂香、鼓乐、众伎，随诸众生所须之，具皆令满足。

……

若欲供养彼如来者……鼓乐歌赞，右绕佛像……[②]

经文不仅以音乐来象征佛国世界的美好，而且将音乐作为对佛的赞颂和供奉。在经变画中，经文音乐内容均以伎乐乐队和舞伎作为表现，可以看到一个编制齐全、数量庞大的乐队、四身舞伎以及三具灯架位于主尊身前的空间，几乎占据整铺经变画一半的位置，加上顶部描绘的五彩长幡，将该经变画最主要的三部分——乐舞、幡和灯，以自上而下的方式一一呈现。经变画尽管未出现通常《药师经变》中的天乐和迦陵频伽伎乐，但精美绝伦的乐舞图像不断向观者暗示着极乐净土的美好愿景，以声、形兼备的方式拉近现实与理想的距离。

第三节 第 220 窟南壁《阿弥陀经变》中的音乐图像

关于南壁所绘经变画的定名一直存有争议，这在本文第二节已有提及，综合起来有以下几种：第一，上世纪八十年代，由敦煌文物研究所编著具权威性质的出版物如《敦煌莫高窟内容总录》《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷中，其名称

① 关于唐代莫高窟《药师经变》所依据佛教经典的介绍参见本文第二章第三节相关内容。
② 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十四卷，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 401 至 403 页。

均为《阿弥陀经变》，[①]由敦煌研究院主办敦煌石窟公共网于 2015 年 5 月 12 日发布的莫高窟第 220 窟专题介绍中，同样为《阿弥陀经变》，[②]这种提法主要认为该经变画是依据《佛说阿弥陀经》绘制。第二种观点，认为该经变画为《观无量寿经变》，主要为日本学者，如何原由雄、成田俊治、田口荣一、胜木言一郎等先生以及国内学者宁强先生，此观点主要认为经变画宝池化生共有九身，正对应《观无量寿佛经》“九品往生”的情节。[③]第三种提法，以施萍婷先生撰写的一系列文章为代表观点，如《关于敦煌壁画中的无量寿经变》《敦煌经变画》以及《敦煌学大辞典》“第 220 窟”和“无量寿经变”词条。施先生基于不同净土思想间的差异，通过分析《无量寿经变》与《观无量寿经变》之间的区别，指出《无量寿经变》具有的典型特征，坚持认为第 220 窟南壁所绘为《无量寿经变》，另外如公维章等先生同持此观点。[④]第四，认为该经变画为《西方净土变》，持此观点学者如东山健吾、八木春生、王惠民等先生，至于理由，八木春生先生曾有概括性结论，具一定代表性：“第 220 窟南壁所绘《西方净土变相图》并非忠实地反映一部经典的内容，而是将《阿弥陀经》《无量寿经》《观无量寿经》的内容组合起来，同时并不一定与它们完全一致。”[⑤]值得一提的是，敦煌石窟公共网 2015 年 10 月 30 日最新发布由胡同庆先生撰写《西方净土：美好的理想社会》一文中，该经变画定名同样是《西方净土变》。[⑥]综上所述，我们发现所有观点全都围绕“净土三经”展开，矛盾大多集中在经变画对佛教经典诠释的局部图像差异上，由于本文主要涉及其中音乐图像的研究，所以无论何种定名，对音乐图像表现主尊阿弥陀佛的功德庄严以及对西方净土世界的渲染并无本质区别，因此以统称的方式称其为《西方净土变》。

《西方净土变》出现音乐图像共两类，分别为天乐与伎乐，此外还有两身舞

---

① 参见敦煌文物研究所《敦煌石窟内容总录》，北京：文物出版社，1982 年，第 77 页；敦煌文物研究所《中国石窟・敦煌莫高窟》第三卷，北京：文物出版社、东京：平凡社，1987 年，图版 24、25、26。

② 参见 http://public.dha.ac.cn/Content.aspx?id=596158218037&Page=10&types=1

③ 关于定名为《观无量寿经变》的观点综述，先后有王惠民、施萍婷、八木春生等先生做过详细整理，详情参见王惠民《敦煌西方净土信仰资料与净土图像研究史》，《敦煌研究》，2001 年第 3 期，第 18 页；施萍婷《关于敦煌壁画中的无量寿经变》，《敦煌研究》，2007 年第 2 期，第 1 至 5 页；八木春生著，李梅译《敦煌莫高窟第 220 窟南壁西方净土变相图》，《敦煌研究》，2012 年第 5 期，第 9 至 15 页。

④ 参见施萍婷《关于敦煌壁画中的无量寿经变》，《敦煌研究》，2007 年第 2 期，第 1 至 5 页；施萍婷《敦煌经变画》，《敦煌研究》，2011 年第 5 期，第 6 至 11 页；季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 50、117 页；公维章《莫高窟第 220 窟南壁无量寿经变札记》，《敦煌研究》，2002 年第 5 期，第 8 至 12 页。

⑤ 八木春生著，李梅译《敦煌莫高窟第 220 窟南壁西方净土变相图》，《敦煌研究》，2012 年第 5 期，第 12 页。其余观点请参见东山健吾《敦煌莫高窟第 220 窟试论》，《佛教艺术》，1980 年第 133 号，第 16 至 18 页；王惠民《西方净土变形式的形成过程与完成时间》，《敦煌研究》，2013 年第 3 期，第 83 页。

⑥ 参见 http://public.dha.ac.cn/content.aspx?id=602664666018#rd

伎。天乐包括两件不鼓自鸣乐器，位于经变画上部虚空空间的左右两侧，对称构图，乐器轮廓较为明显，左侧一件为荅腊鼓，右侧为腰鼓，修长的飘带缠绕器身，呈现不鼓自鸣的状态。两件乐器在牛龙菲先生《敦煌壁画乐史资料总录与研究》中未录入，[①]另外八木春生先生在《敦煌莫高窟第 220 窟南壁西方净土变相图》一文中也提到此处的不鼓自鸣乐器："空中满布天衣飘动、飞翔其中的（有）乐鼓与琵琶等各类乐器……"[②]八木先生将其称为"乐鼓"与"琵琶"，可能有误，因为通过仔细辨认图像，经变画虚空空间处未发现任何琵琶类弹拨类乐器，而且音乐史中也不存在"乐鼓"的提法。




图19 第220窟南壁《西方净土变》天乐图像

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷，图版 24。）

《西方净土变》伎乐主要为菩萨乐伎组成的乐队，位于宝池前方宝地中央，中间两身舞伎在圆毯上起舞，舞伎左右两侧各有八身菩萨乐伎坐于方毯之上。（图 20，菩萨乐伎以黑色框线标示）其中舞伎与乐伎的衣饰与姿态基本与北壁《药师经变》一致，故不再重复，仅有一处具明显差异，即《西方净土变》中所有菩萨乐伎均绘有头光，不同于《药师经变》仅有个别乐伎出现头光，这更能说明其音乐所具有的佛教属性。（图 21）

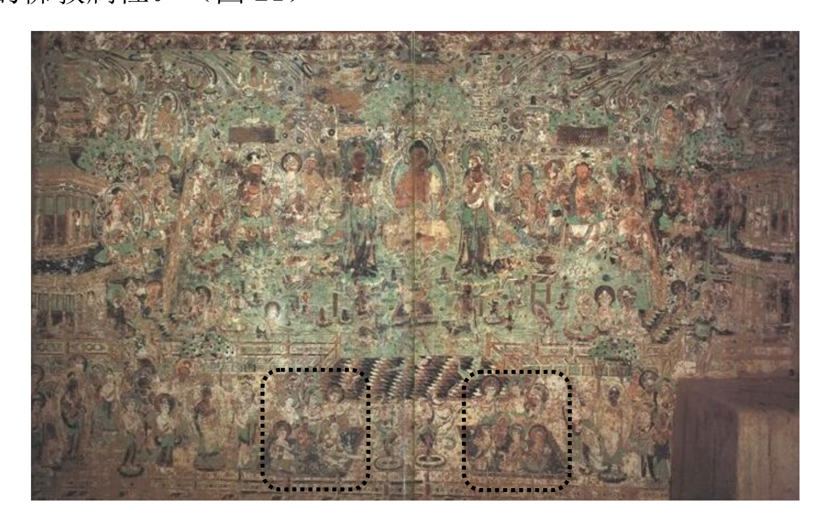


图20 第220窟南壁《西方净土变》

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷，图版 24。）

① 参见牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996 年，第 56 至 57 页。

② 八木春生著，李梅译《敦煌莫高窟第 220 窟南壁西方净土变相图》，《敦煌研究》，2012 年第 5 期，第 11 页。



图21 第220窟南壁《西方净土变》菩萨伎乐乐队图像

（图像采自《敦煌石窟全集·音乐画卷》，第 90 页。）

一、乐器考证

经变画中菩萨乐伎所演奏乐器的辨识，依然由牛龙菲与郑汝中二位先生在各自著作中做过研究。[①]在此之前，来看菩萨乐伎的排列方式，左右两侧的乐伎基本呈对称状态，但也并非严格意义上的对称，如果按从上（内）而下（外）的顺序，左侧排序为“2+3+3”，右侧为“1+3+1+3”。现在，就以此排序将二位先生的辨识结论按表格罗列：

位置	乐器图像	
	《敦煌壁画乐史资料总录与研究》	《敦煌石窟全集·音乐画卷》
左侧	唱歌（？）、排箫	未说明、未说明
	长笛、竖箜篌、方响	竖笛、箜篌、方响
	汉魏阮咸琵琶、笙、筝	琵琶、笙、筝
右侧	排箫	排箫
	答腊鼓、长笛、陶埙	答腊鼓、竖笛、埙
	横吹	横笛
	羯鼓、腰鼓、唱歌（？）	羯鼓、腰鼓、未说明

表 3 第 220 窟南壁《西方净土变》乐器图像名称对比

相比北壁《药师经变》，南壁《西方净土变》菩萨伎乐乐队在编制和数量都不及前者，所以在画面中占据的空间相应缩小，加上壁画局部色彩剥落，使个别乐器辨认有一定难度，尤其是乐队靠后的乐伎，只能观察到头部基本轮廓，至于

① 需要说明的是，牛先生以表格方式将十六身乐伎所演奏乐器一一注明，对于有疑问的两身乐伎，特别以“？”做标注。而郑先生的辨析结果出现在该经变画的介绍性文字中，尽管说明乐伎为十六身，但仅罗列出十二件乐器。参见牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996 年，第 56 至 59 页；郑汝中《敦煌石窟全集·音乐画卷》，敦煌研究院《敦煌石窟全集》，香港：商务印书馆，2002 年，第 90 页。

其是否演奏乐器或演奏何种乐器，均无法明辨，这也是郑汝中先生在《全集》中仅列出十二件乐器的客观原因。通过表 3 对比，大部分乐器基本可以确定，问题主要集中在个别乐器的确定和定名上，这就需要我们借助图像与文献，在之前辨识结果的基础上做进一步考证。

位于左侧最上（内）部两身乐伎，在《总录》中分别是唱歌和演奏排箫，而《全集》并未说明。通过图像，由于位置安排和透视视角原因，两身乐伎只能看到头部及其头光，其余部分均被前面两身乐伎的头光遮挡，加之经变画的漫漶，这两身乐伎的情况已难以做出准确判断。（图 22）

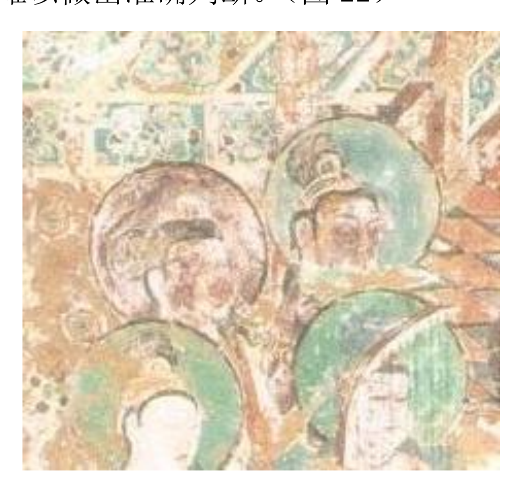


图22 第220窟南壁《西方净土变》左侧上部乐伎图像

（图像采自《敦煌石窟全集·音乐画卷》，第 90 页。）

那么，来看《总录》的说法是否恰当。最左侧的乐伎从画面看，口、鼻位置的色彩恰好已脱落，所以对于乐伎是否启口做歌唱状实际已不能判断。再参照北壁《药师经变》中歌唱的乐伎，不仅口部张开而且双手有打击节拍的动作，（图 16）但此身乐伎的手臂同样无法辨识，所以其身形姿态是否是唱歌同样不能确定，故只能存疑。最右侧乐伎口部有一长条状的壁面剥落痕迹，与排箫外形较为接近，牛先生可能是误将其辨认为排箫。当仔细验看壁画该位置时，会发现此处已显露出壁面的敷泥，所以原壁面所绘已无法得知。另外，以乐队编制论，该伎乐乐队所奏音乐风格应该与《药师经变》乐队相类，因为经变画中同样也有舞伎在圆毯上起舞且姿态相似，所以二者编制也是相近的。《药师经变》的乐队有二十八身之多，除一身不明、两身歌唱外，共出现各类乐器二十五件，如此规模的乐队尚且只有一件排箫，那么《西方净土变》乐队仅有十六身，且排箫已明确出现在右侧最上（内）位置，所以此处不大可能也是排箫。其实，正如之前所叙述，经变

画绘制时由于按照透视规则，此处两身乐伎是被其身前乐伎遮挡的，所以，也有可能画工在当初设计画稿以及具体绘画时，本身就未将这两身乐伎头部以下安排入画面。但无论如何，对于这两身乐伎，目前也只能以存疑的方式暂且搁置。

左侧中部三身乐伎演奏乐器，《总录》中的名称从左至右依次是长笛、竖箜篌和方响，《全集》为竖笛、箜篌、方响。从图像来看，三件乐器的轮廓基本清晰可辨，最左侧乐器由乐伎以竖吹方式演奏，双手按孔，乐器管身细长，呈土黄色，应为竹制乐器。中间乐伎演奏竖箜篌，其深褐色共鸣箱、肘木、以及琴弦均清晰可辨，但具体弦数不明。竖箜篌应置于乐伎双腿之上，由双手拨弹。右侧方响可以明显看到深褐色乐器架，且分为上下两侧层，架上发音体已不能分辨。乐伎侧身而坐，双手执槌敲击。（图 23）



图23 第220窟南壁《西方净土变》左侧中部乐伎图像

（图像采自《敦煌石窟全集·音乐画卷》，第 90 页。）

关于笛类乐器，本文在之前北壁《药师经变》乐器辨识时已做过考证，根据结论，在无法确定唐代笛类乐器分类情况下，直接将此处乐器称为笛。另外，通过文献记载可知，箜篌与竖箜篌是完全不同类的两种乐器，所以不能将箜篌作为竖箜篌之概称。

《通典》卷一百四十四言：

箜篌，汉武帝使乐人侯调所作，以祠太一。或云侯晖所作。其声坎坎应节，谓之坎侯，声讹为空侯。侯者，因乐工人姓耳。古施郊庙雅乐，近代专用于楚声。宋孝武大明中，吴兴沈怀远被徙广州，造绕梁，其器与箜篌相似。怀远亡，其器亦绝。或谓师延靡靡乐，非也。旧说一依琴制。今按其形，似瑟而小，七弦，用拨弹之，如琵琶也。

竖箜篌，胡乐也。汉灵帝好之。体曲而长，二十二弦，竖抱于怀中，用两手齐奏，俗谓

之擘箜篌。凤首箜篌，颈有轸。[①]

按《通典》所言，唐代箜篌外形与琴或瑟相近，七弦，使用拨进行演奏，所以这应该就是通常所说的卧箜篌，此器最大的特点就是多弦共用同一品柱。关于此国内外众多学者已有详细考证，故不再重复。[②]而竖箜篌就是图 23 中乐器，其特点为“体曲而长，二十二弦，抱于怀中，两手齐奏”，可见，由于壁画原因导致弦数无法确定外，图像中竖箜篌与记载是完全符合的。而且，我们发现这件竖箜篌与北壁《药师经变》中竖箜篌形制极为近似，（图 24）唯一区别仅是前者共鸣箱位于乐伎身体内侧，而后者位于身体外侧，这应该是竖箜篌演奏方式不同所致。



图24 第220窟北壁《药师经变》竖箜篌图像

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷，图版 28。）

方响在《通典》卷一百四十四同样有记载：

方响，梁有铜磬，盖今方响之类也。方响，以铁为之，修九寸，广二寸，圆上方下。架如磬而不设业，倚于架上以代钟磬。人间所用者，才三四寸。[③]

另外，唐代诗人牛殳《方响歌》云：

长短参差十六片，敲击宫商无不遍。此乐不教外人闻，寻常只向堂前宴。[④]

据此可知方响由十六块铁片按一定音高关系排列而成，铁片分两层，上层为圆形，下层方形。按唐制与今制换算，每块铁片长宽约在 27.54 至 6.12 厘米之

① 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3680 页。
② 参见林谦三著，钱稻孙译《东亚乐器考》，上海：上海书店出版社，2013 年，第 210 至 219 页；岸边成雄著，王耀华译《古代丝绸之路的音乐》，北京：人民音乐出版社，1988 年，第 41 页；牛龙菲《古乐发隐》，兰州：甘肃人民出版社，1985 年，第 57 至 66 页。
③ 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3673 页。
④ 中华书局编辑部点校《全唐诗》第十一册，北京：中华书局，1999 年，第 8881 页。

间。[①]

“业”在《说文解字》解释为：

大版也。所以饰县钟鼓。捷业如锯齿，以白画之。[②]

业即悬挂钟、鼓等乐器架横木上的装饰物，刻以锯齿形并涂以白色，“不设也”则意味着方响仅有单纯类似“簨”与“虡”的横木与立柱，也就是《西方净土变》以及《药师经变》所呈现的形制。（图 23、25）至于其功能，《通典》所谓“以代钟磬”，可能一方面是指方响体量较之钟、磬而小，而且由于音色相近，一件乐器可以替代数件乐器，所以方响的出现可以弥补钟、磬等打击乐器不易移动，难以随处演奏的不足。“人间所用者，才三四寸”证明在唐代，方响在宫廷和民间音乐中都有使用，但民间所用形制要比宫廷小。另外，牛殳所说“敲击宫商无不遍”，说明方响应该是十二律齐备的打击乐器，这也是在单个钟、磬等打击乐器上无法实现的。



图25 第220窟北壁《药师经变》方响图像

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷，图版 28。）

左侧最前部三身乐伎所奏乐器，《总录》与《全集》定名基本一致，只是三身乐伎中最左侧位置乐伎演奏乐器分别为“汉魏阮咸琵琶”与“琵琶”。从乐器外形来看，乐器音箱呈梨形，覆手、面板、捍拨、琴弦、品柱等部件均基本可见。音箱背板呈土黄色，捍拨为石绿色，音箱外侧边缘以及琴颈呈深褐色。琴头部分已模糊不清，所以无法直接从图像判断乐器的弦数以及是否直项。乐伎交脚而坐，左手位于琴颈处按弦，右手持楔[③]拨奏。（图 26）根据本文之前对琵琶的梳理，琵琶类弹拨乐器若以音箱外形论，主要有圆形与梨形两大类，所以首先可以确定

① 唐代 1 尺合今制 30.6 厘米，文中数据据此换算。参见邱隆《中国历代度量衡单位量值表及说明》，《中国计量》，2006 年第 10 期，第 46 页。
② 许慎《说文解字》，北京：中华书局，1963 年，第 58 页。
③ 楔，即弹拨琵琶所用的拨片，古时称楔或捩。

此器非“盘圆柄直”的阮咸类琵琶。那么按照《通典》《旧唐书》等记载，“充上锐下”的梨形音箱琵琶有曲项、五弦琵琶等，[①]由于无法从图像获取关于弦数、柱数和琴颈形制准确信息，也就不能确定此乐器确切名称，所以只能按《全集》说法称其为琵琶。



图26 第220窟南壁《西方净土变》左侧前部乐伎图像

（图像采自《敦煌石窟全集·音乐画卷》，第 90 页。）

中间乐伎所演奏乐器应为笙，从图像可以看到笙的吹管、斗、管等部件，颜色呈土黄色，乐伎呈交脚坐姿，口含吹管吹奏，双手捧持笙斗，手指有明显按孔动作。（图 26）同《药师经变》中的笙一样，其具体吹管和斗的形制以及管的数量，已难以根据图像做出准确判断。右侧乐伎同样交脚坐于地毯之上，筝斜向置于左腿，以手拨弹琴弦。筝的主要部件基本可以分辨，如弧形筝首、拱形面板、侧板、琴弦以及筝尾。前后岳山和筝码已模糊不清，但从壁画看，这部分在最初绘制时应该在画面中有交代。此器与《药师经变》中的筝形制相近，只是后者筝首呈方形，前岳山和侧板的花纹能够清晰分辨。（图 27）

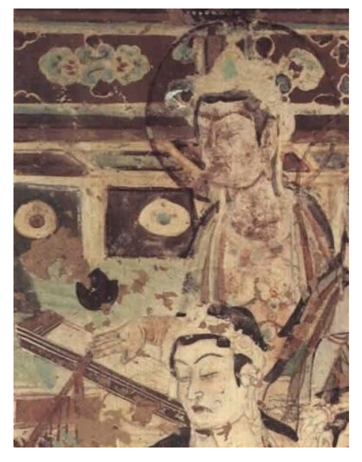


图27 第220窟北壁《药师经变》筝图像

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷，图版 28。）

① 参见本文第 16 至 17 页。

总之，这两件筝的图像与记载基本符合。如《通典》卷一百四十四所言：

筝，秦声也。傅玄《筝赋序》曰："代以为蒙恬所造。今观其器，上崇似天，下平似地，中空准六合，弦柱拟十二月，设之则四象在，鼓之则五音发，斯乃仁智之器，岂蒙恬亡国之臣能关思哉！"今清乐筝并十有二弦，他乐皆十有三弦。[①]

《旧唐书》卷二十九记载：

筝，本秦声也。相传云蒙恬所造，非也。制与瑟同而弦少。案京房造五音准，如瑟，十三弦，此乃筝也。杂乐筝并十有二弦，他乐皆十有三弦。[②]

按成书先后来讲，《旧唐书》应该是对《通典》记载的援引。对于筝由蒙恬所造的说法，首先提出质疑的是傅玄，《通典》只做引用而未做评论，《旧唐书》则直接予以否定，认为瑟在形制上与筝近似，这一点在刘熙《释名》中似乎也得到印证：

瑟，施弦张之，瑟瑟然也。

筝，施弦高急，筝筝然也。[③]

从《释名》将二者并列描述且表述类似的方式看，筝与瑟应该存在联系，而且仅用二字便点明筝的特点，"高"意即有筝码，"急"则表示其音较高，所以用"筝筝"拟其音色，这可能也是筝得名之由来。

如前所述，右侧乐伎按"1+3+1+3"形式排列，三件"竹"类乐器较明显，且在《总录》与《全集》中名称相同，加之前文已对此类乐器的历史做过简要梳理，故此处不再重复。三身乐伎位于整个右侧乐队纵向中部，从上（内）到下（内）分别演奏排箫、笛和横笛。三件乐器外观均呈深褐色，排箫无法看到完整器身，仅见六根竹管，由乐伎手持吹奏。（图 28）笛与横笛管身粗细相当，乐伎分别以竖吹和横吹方式演奏，手型逼真自然，可以看出这是对真实演奏的模拟，只是将演奏者身份从现实社会的乐工转换为佛教世界的菩萨。

右侧共出现三件打击乐器，分别是后排乐伎演奏的答腊鼓和最前排乐伎演奏的羯鼓与腰鼓。腰鼓外观为典型的"广首纤腹"状，鼓面、鼓身和鼓绳极为清晰。乐伎盘腿而坐，腰鼓置于左侧腰部，双手做敲击状。答腊鼓固定于乐伎胸前，似

① 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3678 至 3679 页。
② 刘昫等《旧唐书》，北京：中华书局，1975 年，第 1076 页。
③ 刘熙《释名》，上海涵芬楼借江南图书馆藏明嘉靖翻宋本影印，释乐器第二十二。

以左手持鼓，右手手指敲击鼓面。答腊鼓由鼓身、鼓面以及鼓绳组成，鼓绳为网格状，用于固定鼓身与鼓面。羯鼓则位于乐伎身前，由乐伎双手各持一槌敲击鼓面，形制与答腊鼓接近，同样由鼓身、鼓面和鼓绳组成，另外，画面中羯鼓底部似无鼓床承之。（图 28）

《通典》卷一百四十四记载：

羯鼓，正如漆桶，两头俱击。以出羯中，故号羯鼓，亦谓之两杖鼓。

……

答腊鼓，制广羯鼓而短，以指揩之，其声甚震，俗谓之揩鼓。[①]

《羯鼓录》云：

羯鼓出外夷，以戎羯之鼓，故曰羯鼓。其音主太簇一均，龟兹部、高昌部、疏勒部、天竺部皆用之，次在都昙鼓、答腊鼓之下，（都昙似带鼓而小。答腊鼓者，即揩鼓也。）鸡娄鼓之上。䰉如漆桶，（山桑木为之。）下以小牙床承之。击用两杖，其声焦杀鸣烈，尤宜促曲急破，作战杖连碎之声；又宜高楼晚景，明月清风，破空透远，特异众乐。杖用黄檀、狗骨、花楸等木……[②]

两处对答腊鼓与羯鼓记载相近，与图像也基本吻合。按记载，答腊鼓鼓面直径应略大于羯鼓，但鼓身高（宽）度较羯鼓小。关于固定方式，答腊鼓为鼓面向上，横向置于胸前；羯鼓则是鼓身向上，即纵向置于身前。这也决定了两种鼓不同的演奏方法，答腊鼓以手指在鼓面做揩拭的动作敲击，其类似今日手鼓的演奏方式，而且只能是单面敲击；而羯鼓是以两槌双面击打。答腊鼓声音“甚震”，说明其音较高且音色清脆，这种带有金属质感的音色极具穿透力，这种特点与羯鼓应该是相近的，但这种程度要强于答腊鼓，所以才有《羯鼓录》所谓的“焦杀鸣烈”“破空透远”。从两鼓的使用讲，羯鼓要比答腊鼓广泛，因为羯鼓可以双面敲击，这样其节奏和手法的变化就比答腊鼓复杂丰富，这样既能表现快速、紧急或激烈的情绪，又可以用散淡悠长来营造静谧雅致的氛围，这就是羯鼓的“特异众乐”之处。

后排最外侧乐伎所奏乐器，《总录》与《全集》均认为是埙。此器外观呈桃形，深褐色，乐伎以手指持握乐器两侧，从手型判断，当为按孔。乐伎面部为明显鼓腮状，口部紧贴吹口吹奏。（图 28）埙是目前已知国内最早的乐器之一，

① 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3677 页。
② 南卓撰，罗济平点校《羯鼓录》，沈阳：辽宁教育出版社，1998 年，第 1 页。

按照《旧唐书》卷二十九记载：

埙，曛也，立秋之音，万物将曛黄也。埏土为之，如鹅卵，凡六孔，锐上丰下。大者《尔雅》谓之曰嘂。①

《通典》卷一百四十四云：

埙……《尔雅》注曰："烧土为之，大如鹅子，锐上，平底，形似秤锤，六孔。小者如鸡子。"大者曰嘂。②

关于埙的形状和大小，既有《旧唐书》所言"锐上丰下"，又有《尔雅》所谓如"秤锤"或鸡卵、鹅卵，总而言之，与图像描述的桃形基本相符。至于图像中埙所开音孔数是否同记载一致为六孔，现已无法明确。若按埙象征"立秋之音，万物将曛黄也"来说，埙的音色饱满悠长，往往具肃穆祥和的特点，其在菩萨伎乐乐队出现，与乐队以及经变画整体风格也相得益彰。此外，与此相类的吹奏乐器贝在北壁《药师经变》中也有出现，同样由乐伎双手持握，于脐孔处吹奏，按乐伎手型，此器并无音孔，音高由位于壳口手指的开合和所吹气流的大小控制。（图 29）此器在《通典》卷一百四十四中被列于"八音之外又有三"之二，其云：

贝。大蠡也，容可数升。并吹之以节乐。亦出南蛮。③

前排最右侧乐伎，《总录》疑为歌唱乐伎，《全集》则未说明，依图像的确无法判断乐伎是否持乐器演奏。乐伎左膝曲起，右足半趺，呈典型自在坐。面部较为清晰，首先可以排除无吹奏乐器。乐伎左臂置于右膝，右臂在胸前抬起，双手似有击掌动作，但也有可能是在演奏某种乐器，只是图像模糊实难分辨。鉴于此，对于此乐伎的辨识目前只能存疑。（图 28）

① 刘昫等《旧唐书》，北京：中华书局，1975 年，第 1077 页。
② 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3675 页。
③ 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3683 页。

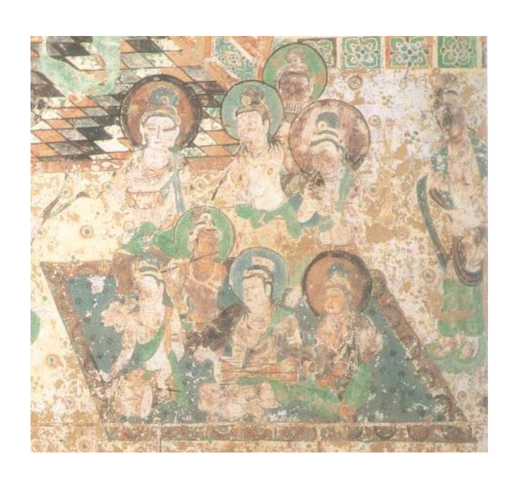


图28 第220窟南壁《西方净土变》右侧乐伎图像

（图像采自《敦煌石窟全集·音乐画卷》，第 90 页。）

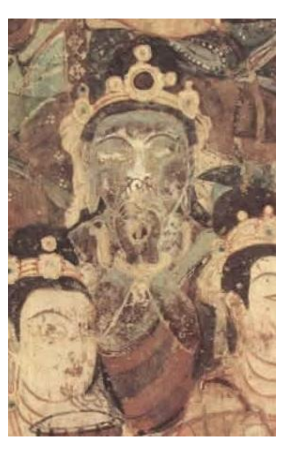


图29 第220窟北壁《药师经变》贝图像

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷，图版 28。）

现按之前排序，将《西方净土变》中乐伎所奏乐器的考证与梳理结果呈示为：

左侧“2+3+3”，分别是：不明、不明、笛、竖箜篌、方响、琵琶、笙、筝；

右侧“1+3+1+3”，依次为：排箫、答腊鼓、笛、埙、横笛、羯鼓、腰鼓、不明。

二、乐队编制

从图像反映的乐队排列方式来看，乐队尽管未按照严格的对称进行构图，但左、右侧三身一排的主体结构依然是同一的，如图 30 黑色虚线框标示。另外，除去存疑部分，该乐队乐器安排不同于《药师经变》寻求两侧乐器类别与音响均衡的方式，其中最典型的如将所有弦乐器全部置于乐队左侧，所有的鼓类乐器均出现在乐队右侧，而且这两类乐器都在乐队突前位置。从乐队音响的整体性来讲，右侧乐队音量显然要大于左侧乐队，这样在乐队齐奏时就会造成声部不均的听觉效果。据此，假设该乐队编制曾经在历史上真实存在，那么其演奏形式应该以轮

奏为主，只有这样才能避免出现音响不均衡的实际问题。

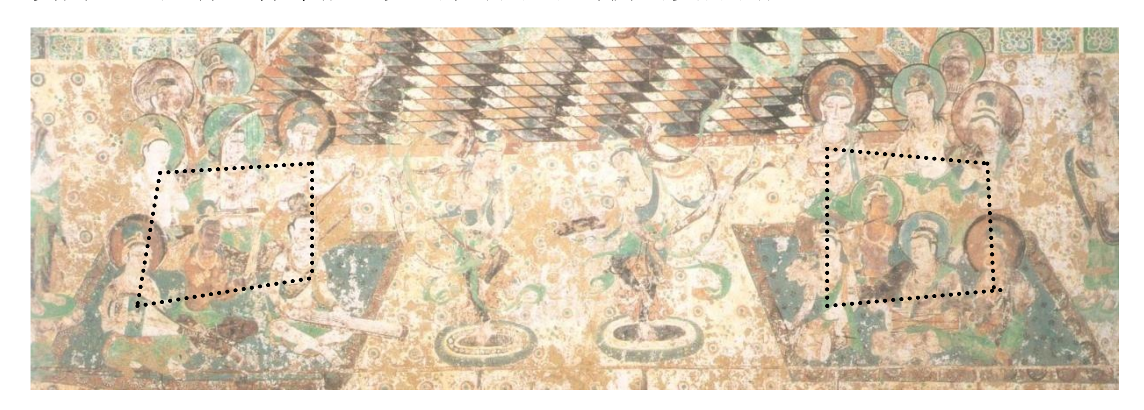


图30 第220窟南壁《西方净土变》菩萨伎乐乐队图像

（图像采自《敦煌石窟全集·音乐画卷》，第 90 页。）

接下来，将乐器按分类进行统计：

弹拨乐器：竖箜篌一、琵琶一、筝一；

吹奏乐器：笛二、横笛一、排箫一、笙一、埙一；

打击乐器：腰鼓一、羯鼓一、答腊鼓一、方响一。

从编制分析，该乐队同北壁《药师经变》乐队，仍以打击乐器和吹奏乐器为主，分别为四件和六件，弹拨乐器相对较少，仅有三件，所以其风格依旧侧重对速度与节奏的表现。现在，我们将两伎乐乐队乐器分类进行对比：

乐器分类	乐　队　名　称	
	北壁《药师经变》伎乐乐队	南壁《西方净土变》伎乐乐队
弹拨乐器	竖箜篌、花边阮、筝	竖箜篌、琵琶、筝
吹奏乐器	横笛、筚篥、笛、排箫、笙、贝	笛、横笛、排箫、笙、埙
打击乐器	拍板、腰鼓、羯鼓、都昙鼓、答腊鼓、鸡娄鼓、方响、铜钹	腰鼓、羯鼓、答腊鼓、方响

表 4 第 220 窟北壁《药师经变》与南壁《西方净土变》伎乐乐队乐器分类对比

首先，从花边阮的形制、结构以及演奏方式来讲，其依然属琵琶类弹拨乐器，所以两支乐队的弹拨乐器组是极为相近的；吹奏乐器组中，《药师经变》乐队比《西方净土变》乐队多出筚篥一种乐器，而贝和埙作为各自乐队中的色彩性乐器，其本质是相同的，故二者吹奏乐器组差异也不是很大；打击乐器组中，《药师经变》乐队所用乐器比之《西方净土变》乐队，多出拍板、都昙鼓、鸡娄鼓和铜钹等四种，所以前者演奏中对于节奏和力度的变化明显丰富于后者，而且其音色多样，表现力也就相应更强。当然，从客观来讲，二者在壁画中的编制数量是不同

的，《药师经变》乐队使用乐器数量远大于《西方净土变》，这应该是出现差异最本质的原因。即便如此，编制反映的信息说明，如果单纯从乐器配置的角度出发，二者风格应该相近。根据前文对《药师经变》乐队的分析，认为其音乐风格与龟兹、疏勒等乐较为符合。据此，以乐器编制总体看，《西方净土变》乐队同样包含西戎之乐的因素。

除此之外，还有一件乐器的出现不能忽略，前文已谈到乐队中有埙，而且是色彩性功能的体现，但其特殊性在于当查阅唐代乐制时，埙只在雅乐系统使用，其余七、九、十部乐、坐立部伎的燕乐及俗乐中均无埙的使用记载。[①]

《通典》卷一百四十二曰：

贞观之初，合考隋氏所传南北之乐，梁、陈尽吴、楚之声，周、齐皆胡虏之音。乃命太常卿祖孝孙正宫调，起居郎吕才习音韵，协律郎张文收考律吕，平其散滥，为之折衷……至开元中，又造三和乐……又制文舞、武舞，文舞朝廷谓之九功舞，武舞朝廷谓之七德舞。乐用钟、磬、柷、敔、晋鼓、节鼓、琴、瑟、筝、筑、竽、笙、箫、笛、篪、埙、錞于、铙、铎、抚拍、舂牍，谓之雅乐。雅乐唯郊庙、元会、冬至及册命大礼，则辨其曲度章句，而分始终之次焉。[②]

上文是对唐代雅乐沿革的描述，其中开元时期以贞观所制雅乐为基础所重新整合的雅乐，是有唐一代具经典意义的规制，同时也成为后世所沿用或改革的参照范本，其中用乐就有埙，而与之对应的开元乐悬制度中同样有对埙使用的详细规定，《通典》卷一百四十四记载：

开元中太乐曲制：凡天子宫悬，太子轩悬。宫悬之乐，镈钟十二，编钟十二，编磬十二，凡三十有六虡……镈钟在于编悬之间，各依辰位。四隅建鼓，左柷右敔。又设笙、竽、笛、箫、篪、埙，系于编钟之下；偶歌、琴、瑟、筝、筑，系于编磬之下。其在殿庭前，则加鼓吹十二案于建鼓之外，羽葆之鼓、大鼓、金錞、歌、箫、笳置于其上焉。又设登歌，钟、磬、节鼓、琴、瑟、筝、筑于堂上，笙、笳、箫、篪、埙于堂下。[③]

《通典》仅述宫悬与轩悬制度，按记载，宫悬中埙通常置于编钟之下，编钟编制十二，埙相应为十二。陈旸曾在《乐书》卷一百一十三中根据宫悬制度绘制过用乐示意图，（图 31）尽管其中未标示埙的位置，但通过编钟我们依然能够定位埙在宫悬中的使用情况。另外，如果在殿庭前登歌中同样有埙，此时埙位于堂下演奏，但所用编制不明。

① 参见杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3669 至 3696 页。
② 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3621 页。
③ 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3686 至 3687 页。

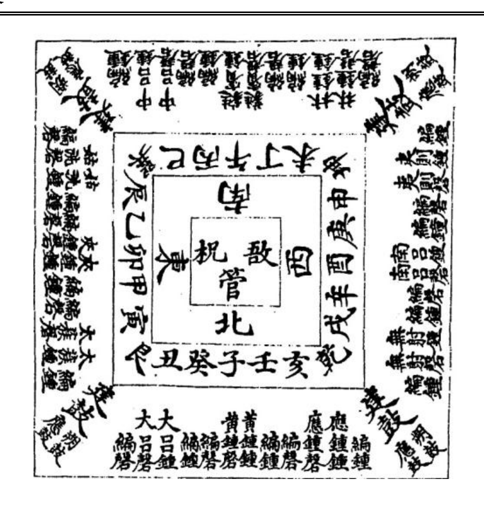


图31 《乐书》宫悬制度用乐示意图

（图像采自陈旸《乐书》第一百一十三卷，《文渊阁四库全书》第二一一册，上海：上海古籍出版社，2012年，第470页。）

那么，埙在唐代的使用多为郊庙、元会、冬至及册命大礼的雅乐场合，可见其具有典型官方礼仪属性，它既是八音“土之属”的代表，又位列“六德之音”，这在“五声八音名义”中同样得到体现。

《通典》卷一百四十三曰：

八音者，八卦之音，卦各有风，谓之八风也……七曰坤之音土，其风凉。（坤主于土，故埙音属之。）

然后圣人作为鞉、鼓、椌、楬、埙、篪，此六者，德音之音也。然后钟、磬、竽、瑟以和之，干戚、旄狄以舞之，此所以祭先王之庙也。[①]

第220窟南壁《西方净土变》所绘的埙是目前可见的莫高窟壁画中唯一一件，此前已有庄壮、郑汝中、牛龙菲等先生撰文确认过该图像，[②]本文也做过相关考证。如果其中菩萨乐伎演奏确为埙无疑，说明该乐队的胡乐风格中杂有唐雅乐元素。当然，埙作为古老而正统的华夏民族乐器，其最初的产生和使用往往与雅乐并无关联，它最先应该是在民间俗乐中出现，之后被吸收进入官方礼乐体系，如唐代乐悬所用的埙，所以伎乐乐队对埙的使用，至少可以证明不同音乐文化间的相互融合。另外，即便图像中的埙具有唯一性，也完全可以解释，因为这与第220窟所具有的全新中原风格有直接关系，也就是说，埙在唐代燕乐中应该是早已使用的。综上所述，仅以乐队编制和乐器反映的信息而论，《西方净土变》伎乐乐队其主体风格应以龟兹、疏勒等乐为主，但其中依然能窥见中原音乐的因子。

① 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988年，第3636至3637页。

② 参见庄壮《敦煌石窟音乐》，兰州：甘肃人民出版社，1984年，第16页；牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996年，第367至373页；郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002年，第99页。

而到唐代，这种所谓的中原音乐中其实也早已混合不同民族的音乐文化，正如先前《通典》所言，唐代官方制定的音乐是“隋氏所传南北之乐，梁、陈尽吴、楚之声，周、齐皆胡虏之音”为基础的折衷，所以仅一幅经变画中伎乐乐队便将中国几千年文化水乳交融的事实呈现于世人面前。

三、舞伎

由于北壁所绘乐队规模比之南壁要小，所以其中舞伎也仅有两身，位于整幅经变画纵向轴线两侧宝地之上，两侧菩萨乐伎之间。宝地段同样未见灯架入画，当然，这与经变画表现内容是直接关联的。两身舞伎构图呈严格对称方式，不论其舞姿、手势、服饰以及站立之圆毯均近似。舞伎头戴天冠，颈饰璎珞，上身着袒露右肩藏青色天衣，腰部系石绿色短裙，下身穿深褐色紧身长裤，赤足而立。周身褐、绿两色宝带蹁跹，与舞姿形态相得益彰，尤其左侧舞伎宝带运动轨迹呈明显圆弧状，证明图像所见舞姿为旋转方式。而且舞伎以舞蹈“吸腿”之姿单足站立，一只手臂向上抬起位于身体外侧，另一手臂垂于腹前，整个形体侧向弯曲，形成两两相对的“S”形。如以躯干为轴，两舞伎体态呈圆周运动的趋势，所以王克芬与柴剑虹先生认为图像是胡旋舞极速旋转前准备动作的定格。[①]

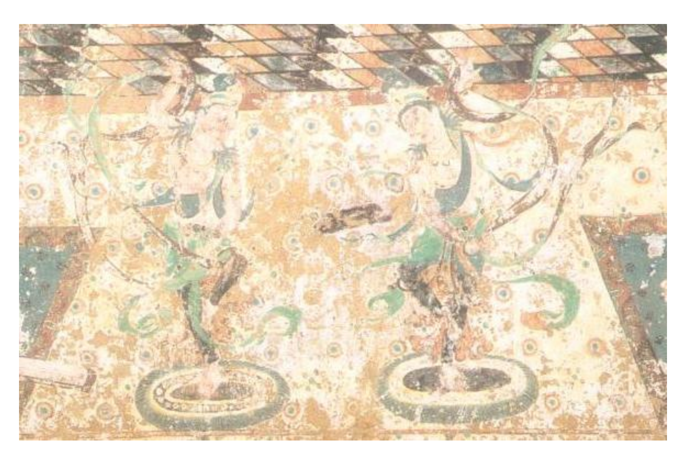


图32 第220窟南壁《西方净土变》舞伎图像

（图像采自《敦煌石窟全集·音乐画卷》，第 90 页。）

关于胡旋舞的相关问题，本文在论述北壁《药师经变》所绘四身舞伎时已有涉及，按目前学术界主要观点，第 220 窟南、北壁经变画中出现舞姿通常被认为属胡旋舞或带有旋转特点的唐代健舞。[②]结合先前研究结论，单就《西方净土变》

① 参见王克芬、柴剑虹《箫管霓裳——敦煌乐舞》，兰州：甘肃教育出版社，2007 年，第 53 页。
② 参见王克芬、柴剑虹《箫管霓裳——敦煌乐舞》，兰州：甘肃教育出版社，2007 年，第 52 至 56 页；胡同庆、王义芝《敦煌壁画“胡旋舞”是非研究之评述》，敦煌石窟公共网，http://public.dha.ac.cn/content.aspx?id=472707228704，2010 年。

所示舞伎而论，其与菩萨伎乐乐队同在宝地段出现，故乐队所奏之乐同为舞伎伴奏之乐，而这种音乐又是西戎诸乐与中原汉乐的融合，那么此舞完全有理由是以康国胡旋舞为代表的各舞种之结合。正如本文之前推论："胡旋舞在北周武帝时期随康国乐进入中原，之后历经隋、唐两朝不同乐部间的融合创新，在此期间胡旋舞完全有可能与龟兹、疏勒等乐部相互影响，由于这些乐部风格极其接近，在龟兹风格的音乐中加入胡旋舞是完全可能的。" 既然如此，不同舞种的相互交流亦可想而知。事实上，当仔细研读史籍中相关记载就会发现，在从古至今的音乐文化传播中，"融合"永远是其中最核心的概念，此处仅罗列几条西魏至唐音乐之沿革，本文观点便不言自明。

《通典》卷一百四十二记载：

初，太祖辅魏之时，高昌款附，及得其伎，教习以备飨宴之礼。天和六年，罢掖庭四夷之乐。其后，帝聘皇后于突厥，得其所获康国、龟兹等乐，更杂以高昌之旧，并于大司乐习焉。

……

（隋文帝开皇）九年，平陈，获宋、齐旧乐，诏于太常置清商署以管之。

……

炀帝大业元年……御史大夫裴蕴揣知帝情，奏搜周、齐、梁、陈乐工子弟及人间善声调音律凡三百余人，并付太乐。倡优猱杂，咸来萃止。

……

贞观之初，合考隋氏所传南北之乐，梁、陈尽吴、楚之声，周、齐皆胡虏之音。乃命太常卿祖孝孙正宫调，起居郎吕才习音韵，协律郎张文收考律吕，平其散滥，为之折衷。①

可见，在政治及社会变迁这个决定因素的影响下，历史不同时期的音乐文化均以"融合"作为其关键词，因为"政治渗透于社会文化的各个环节，也就自觉或不自觉地影响着艺术的走向。艺术作为社会文化的反映，其中同样融合政治和意识形态的倾向。"②如引文提到西魏时期高昌归附得其伎乐，至北周又获康国、龟兹等乐杂高昌所制新乐，隋文帝时期将宋、齐音乐加以整理使用，大业初，为迎合炀帝之喜好对各地音乐的大肆搜罗以及贞观时期在前代音乐基础上的新音乐创制，无不体现着"倡优猱杂，咸来萃止""平其散滥，为之折衷"的总体趋势。

① 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3618 至 3621 页。
② 郑炳林、朱晓峰《壁画音乐图像与社会文化变迁——榆林窟和东千佛洞壁画上的拉弦乐器再研究》，《东北师大学报》（哲学社会科学版），2016 年第 1 期，第 320 页。

四、《西方净土变》音乐图像的特殊性

由于本文同意将南壁所绘之经变画定名为《西方净土变》，按照八木春生先生的意见，该经变画并非忠实地反映一部佛教经典，而是将《阿弥陀经》《无量寿经》《观无量寿经》的内容组合起来，同时并不一定与它们完全一致。[①]另外，施萍婷先生坚持该经变画为《无量寿经变》的主要原因是其中有与《无量寿经》文本一致的部分，包括“菩萨入浴”“齐集讲堂”“宝地段乐舞”以及“随意所欲的屋舍、宫、殿楼阁”，至于其他部分，施先生同样认为以《无量寿经》《阿弥陀经》和《观无量寿经》内容均可以解释。[②]至此，其实施先生已变相地同意该经变画具“净土三经”的普遍性，只是强调个别图像与《无量寿经》文本的对应相对更加准确恰当。那么，我们就以音乐图像为主，在探讨其蕴含佛教功能的同时来检讨经变画定名的问题。经变画涉及音乐图像只有天乐与伎乐两类，另外，尽管在宝池与池岸中央部分绘有化生童子与迦陵频伽图像，但这两类图像均未以奏乐方式出现，但依然不能忽略其“见佛闻法”“法音宣流”之意义。

首先来看天乐，经变画所绘不鼓自鸣乐器只有两件，左右对称，为答腊鼓与腰鼓。此部分施先生以《无量寿经》中“十方世界音声之中最为第一”解释，而八木春生先生则认为应与《观无量寿经》和《阿弥陀经》对应。

曹魏时期康僧铠译《佛说无量寿经卷》卷上云：

> 佛告阿难：“……亦有自然万种伎乐，又其乐声无非法音，清畅哀亮，微妙和雅，十方世界音声之中最为第一。”

《佛说无量寿经卷》卷下又言：

> 佛语阿难：“……其诸菩萨佥然欣悦，于虚空中共奏天乐，以微妙音歌叹佛德，听受经法欢喜无量。供养佛已、未食之前，忽然轻举还其本国。”[③]

在《佛说观无量寿佛经》中，天乐则分别出现于“十六观”之“水想观”与“总想观”中，其云：

> 楼阁千万，百宝合成。于台两边，各有百亿华幢，无量乐器，以为庄严。八种清风，从光明出，鼓此乐器，演说苦空无常无我之音。是为水想，名第二观。
>
> ……

① 参见八木春生著，李梅译《敦煌莫高窟第220窟南壁西方净土变相图》,《敦煌研究》，2012年第5期，第12页。

② 参见施萍婷《关于敦煌壁画中的无量寿经变》,《敦煌研究》，2007年第2期，第4至5页

③ 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十二卷，台北：新文丰出版公司影印，1992年，第271、273页。

又有乐器，悬处虚空，如天宝幢，不鼓自鸣……是为总观想，名第六观。①

鸠摩罗什所译《佛说阿弥陀经》同样记载：

彼佛国土，常作天乐，黄金为地，昼夜六时，天雨曼陀罗华。②

综合以上三经对天乐或不鼓自鸣乐器的描述，《观无量寿佛经疏》相对而言与《西方净土变》中天乐图像最为贴切，因为图像中答腊鼓和腰鼓为不鼓自鸣，其中只有《观无量寿佛经疏》提到“八种清风鼓无量乐器”以及“乐器悬处虚空，不鼓自鸣”。《佛说无量寿经卷》所谓“天乐”由诸菩萨于虚空所奏，所以将其理解为飞天伎乐或处于天际的菩萨伎乐更为恰当。同样，经文中“十方世界音声之中最为第一”的音乐也是“自然万种伎乐”，与天乐不鼓自鸣依然有差距。而《佛说阿弥陀经》仅言“彼佛国土，常作天乐”，至于天乐具体的内容却未言及，此乐既有可能是伎乐也有可能是不鼓自鸣乐。

再来看佛经对菩萨伎乐乐队的描述，对于这一部分对应的经典，施萍婷先生的《敦煌经变画》是这样说的：“这一组画面，是依据无量寿经系的《佛说阿弥陀三耶三佛萨楼佛檀过度人道经》和《佛说无量清净平等觉经》画的。二经都说‘钟磬琴瑟箜篌乐器诸伎，不鼓皆自作五音声，妇女珠环皆自作声，百鸟畜狩皆自悲鸣。当是时……诸天各共大作万种自然伎乐，乐诸佛及诸菩萨阿罗汉’。”③但不知何故，八木春生先生的《敦煌莫高窟第 220 窟南壁西方净土变相图》仅描述宝地段乐舞，未谈及任何与之相关的佛经片段，④而此处的伎乐乐队与舞伎恰是整幅经变画最重要的音乐图像。

施先生所言《佛说阿弥陀三耶三佛萨楼佛檀过度人道经》卷下和《佛说无量清净平等觉经》卷第四确有上述引文关于伎乐的描述，此处不再赘引。⑤另外《佛说无量寿经卷》卷下也有相关记载：

佛语阿难：“……一切诸天皆赍天上百千华香、万种伎乐供养其佛及诸菩萨、声闻大众，普散华香、奏诸音乐，前后来往更相开避。当斯之时，熙然快乐不可胜言。”⑥

① 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十二卷，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 341 至 342 页。
② 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十二卷，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 347 页。
③ 施萍婷《敦煌经变画》，《敦煌研究》，2011 年第 5 期，第 7 页。
④ 参见八木春生著，李梅译《敦煌莫高窟第 220 窟南壁西方净土变相图》，《敦煌研究》，2012 年第 5 期，第 12 页。
⑤ 参见大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十二卷，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 316、298 页。
⑥ 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十二卷，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 273

《佛说观无量寿佛经》亦云：

众宝国土，一一界上，有五百亿宝楼。其楼阁中，有无量诸天，作天伎乐。①

但在《佛说阿弥陀经》中，却未见与伎乐有关的描述。可见，对于宝地段乐舞部分，无量寿经系的三部经典与图像的对应最为紧密，其中不仅点出“伎乐”“奏乐”等语，而且还罗列如钟、磬、琴、瑟、箜篌等乐器，诚然，这些乐器自不可能与图像乐器作一一对应，但其中已将菩萨乐伎奏乐和舞伎起舞作为佛的礼赞与供养之涵义完全体现出来。

最后，与音乐相关的化生与迦陵频伽的描述，分别出现在《佛说无量寿经卷》与《佛说阿弥陀经》中。

《佛说无量寿经卷》卷下云：

佛语阿难：“彼国菩萨承佛威神……随心所念，华香、伎乐、缯盖、幢幡，无数无量供养之具自然化生，应念即至，珍妙殊特非世所有。”②

《佛说阿弥陀经》曰：

彼国常有种种奇妙杂色之鸟：白鹄、孔雀、鹦鹉、舍利、迦陵频伽、共命之鸟。是诸众鸟，昼夜六时出和雅音，其音演畅五根、五力、七菩提分、八圣道分如是等法。其土众生闻是音已，皆悉念佛、念法、念僧。③

尽管经文有伎乐自然化生以及迦陵频伽出和雅音的记载，但经变画未以奏乐形式呈现这两种形象。化生童子立于宝池生出莲花之上，或坐或立，或手舞足蹈或倒立游戏，俨然一派净土世界生机勃勃之景象。一身迦陵频伽④与三只孔雀位于宝池岸边由七宝方砖铺就的地面上，此部分应该就是《佛说阿弥陀经》“昼夜六时出和雅音，其音演畅五根、五力、七菩提分、八圣道分如是等法”的准确对应。

通过音乐图像与佛经文本的对照，我们发现《西方净土变》中天乐图像与《佛说观无量寿佛经》中有关天乐的描述较为紧密，而以“无量寿经系”的三部经典

页。

① 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十二卷，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 342 页。

② 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十二卷，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 273 页。

③ 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十二卷，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 347 页。

④ 按图像而言，此处应为共命鸟，即一身双首之迦陵频伽。参见本文第一章第一节中迦陵频伽乐伎考证部分。

来解释菩萨伎乐乐队与舞伎的图像更加合理，另外如化生与迦陵频伽图像，分别在《佛说无量寿经卷》与《佛说阿弥陀经》中得到印证，这就说明从音乐图像的角度，经变画的确不是任何单独一部净土类经典所能涵盖的，所以将其泛称为《西方净土变》可能更加符合经变画与佛经之间关系的容纳。总之，不论定名如何，经变画和其中音乐图像所要传递给世人的思想不会发生改变，即以经变画特有的方式，在赞颂阿弥陀佛“功德庄严”的同时，净化心灵，导人向善。

小结

第 220 窟音乐图像主要集中于南壁《药师经变》和北壁《西方净土变》之中，除此之外的西壁《普贤变》《文殊变》，东壁《维摩诘经变》《说法图》以及四披和藻井位置均未见音乐图像，故不在本文讨论范围之内。本章伊始，便结合学术界对于第 220 窟的研究成果，一再强调第 220 窟作为初唐时期营建洞窟，在整个初唐石窟系列中体现的普遍性与特殊性。就石窟形制与壁画内容而言，其不仅是对莫高窟前代风格之延续，而且也与同时期洞窟之间保持同步与协调。但从具体的经变画风格来看，第 220 窟又是一种全新中原风格的展现。具体到音乐图像，以普遍性为基础的特殊性就显得更加突出，归纳起来，体现在以下几个方面：

第一，不论《西方净土变》还是《药师经变》，其中出现菩萨伎乐乐队规模和舞伎数量在整个初唐时期洞窟中首屈一指，此观点已在在施萍婷、牛龙菲、郑汝中等先生的论述中提及，而且本章也从不同角度反复考证与讨论，证明音乐图像表现的特征与经变画本身的风格之间具有直接联系。如果将第 220 窟全新画风的出现与贞观十四年（640）唐政府远伐高昌的史实联系起来，那么来自中原的粉本画稿之中也必然包含全新的音乐元素，其中乐队规模和舞伎人数的增加自不必说，南、北壁伎乐乐队各出现一件之前从未在莫高窟壁画出现的全新乐器图像——埙和花边阮即是明证。

第二、通过对经变画中菩萨伎乐乐队现实性的论证，我们认为，如果按照史籍所载，坐立部伎正式成立于贞观十六年之后，那么以坐姿出现的伎乐乐队不应是坐部伎的反映。即便如此，坐立部伎中大部分乐舞的使用应早于贞观十六年。至于伎乐乐队乐部或风格归属的判断，仅凭图像反映的编制与乐器的信息是不足

以确定的，因为其中起决定性作用的乐曲信息我们无从得知。但通过相应的考证发现，如以某一风格或乐部与之机械地对应，可能会忽略音乐文化交流传播的核心动力——融合，所以我们将乐队风格确定为以具龟兹、西凉等西戎乐部典型特征，主要突出旋律快速，节奏铿锵以及力度对比鲜明的音乐。综观中原音乐的发展沿革，其总体趋势依旧是多民族音乐文化的融合，如隋唐音乐，其本身就包含大量龟兹乐、西凉乐的成分，当第 220 窟经变画中伎乐乐队历经千年而展现于今人面前时，其实已将文明演进的本质形象地言说于壁面之上。

第三、结合对伎乐乐队音乐风格的认识，重新讨论经变画中的舞种，由于图像仅以二维方式呈现某一舞姿的定格，确言其舞种归属显然是不可能的，但其具胡旋之特点也是不争的事实。通过舞伎与乐队的整体性考证，我们似乎可以梳理出一条中原乐舞文化传播至河西地区的路径，即西域地区乐舞由于政治变迁、文化交流等原因首先从发源地传播至中原地区，此后在中原与不同民族的乐舞历经长时间的融合与交流，并被重新整理与编配，之后再以政治、经济、文化交流的方式传入河西地区，所以文化的传播永远不是单向传递，而是双向互动。这种文化的回授方式从某种意义上，正如同中国历史上数次徙戎潮流所表现的那样——凡有徙民必有回徙。那么，对经变画乐舞的研究同样反映出音乐文化传播的特点，即凡有传播必有回授。再将这种传播方式与本文第三、四章对敦煌画稿、文献的研究结果相结合，就可以还原第 220 窟经变画音乐图像创新之过程，敦煌翟氏营建石窟原始动机或与中原传来的新画稿相结合，或将传入河西地区的新乐舞以经变画方式展现。

第四、当以现今学术视角审视石窟营建、佛像塑造和壁画绘制这石窟三大内容，所有研究结论终究会朝向两个基本分支，即宗教与现实。石窟的出现自然是宗教功能的现实体现，这点毋庸置疑，但其作为现实世界人类实践的产物，必然包含大量历史、社会、艺术的信息。对于石窟的考古研究，必须在还原历史语境的同时不断呼应宗教这个命题，石窟壁画音乐图像研究同样如此。当我们以其中音乐图像作为音乐史梳理的证据，首先无法忽略其为宗教发声的第一功能，只有这样，才有可能探查到音乐图像背后隐藏的历史真实，而且对宗教功能的讨论更有利于对图像现实性的把握。这也正是本章在考证第 220 窟南、北壁所绘音乐图像的同时将佛经与音乐图像并置研究的根本原因。接下来，本文将继续以上述方

式研究莫高窟盛唐、中唐以及晚唐具典型意义的石窟壁画音乐图像，最终系统归纳唐代莫高窟壁画音乐图像具有的宗教和现实的双重意义。

第六章 以第 172 窟为代表的盛唐时期莫高窟壁画音乐图像

盛唐时期的莫高窟艺术，在初唐艺术水平发展的基础上又表现出其风格的丰富和多样，它不仅是对之前石窟艺术的继承，在此基础上又有属于盛唐时代独特的标识，“它已经走出早期和隋代敦煌石窟艺术不断受各种外来和本地因素的左右与长达二百多年以来敦煌石窟艺术苦闷的创新过程，同时也不再受到敦煌小地方因素的影响……把艺术完全地放进一个伟大盛世的大背景下来进行自我完善和创新。”[①]当我们把视角放大至莫高窟所属的敦煌甚至整个河西地区历史变迁就会发现，公元 705 至 780 年的西北正值多事之秋，民族关系紧张，军事竞争激烈；另一方面，佛教的广泛传播也直接带动佛教艺术在莫高窟的兴盛繁荣。“可以想象，沙州刺史兼豆卢军史李光庭，晋常郡太守兼墨离军使乐庭瓌在莫高窟建造佛窟的时候，也有可能会有他们从内地带来的匠师参与塑绘。于是，敦煌本地的画工可以直接学到内地的新画风和新技法。例如第 172 窟，南、北两壁同时都画《观无量寿经变》，显然是两位画风不同的画工的作品。他们以各自不同的理解，画出不同的净土景观……仅此一窟即已显示唐代艺术丰富的表现能力和形式上的多样化。”[②]史苇湘先生在提及莫高窟盛唐时期艺术时如是说。

根据统计，盛唐时期莫高窟壁画中绘有音乐图像洞窟数量较多，其中音乐图像相对丰富的洞窟有第 45 窟、第 148 窟、第 172 窟、第 217 窟、第 320 窟、第 445 窟等。[③]之前提到，第 172 窟壁画不论技法之娴熟还是形象之生动，在盛唐时期均首屈一指，而且其最显着的特征是南、北壁均绘同一题材经变画，而且经变画中不鼓自鸣乐器的数量也极其丰富，所以对同一石窟同一题材经变画中音乐图像的对比研究，将有助于我们更加深入了解以第 172 窟为代表的盛唐时期莫高窟音乐图像所具有的普遍性与特殊性，也可以为进一步梳理唐代莫高窟音乐图像的总体特征提供重要的证据支持与依托。

---

① 郑炳林、沙武田《敦煌石窟艺术概论》，兰州：甘肃文化出版社，2005 年，第 255 页。
② 史苇湘《关于莫高窟内容总录》，敦煌文物研究所编《敦煌石窟内容总录》，北京：文物出版社，1982 年，第 180 页。
③ 关于统计结果，参见庄壮《敦煌石窟音乐》，兰州：甘肃人民出版社，1984 年 7 月，第 72 至 73 页；牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996 年，第 70 至 88 页；郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002 年 9 月，第 20 页。

第一节 第 172 窟基本情况

第172窟位于莫高窟南区南段崖面第二层，与第173与174窟南北毗邻，其上层西侧为第159窟。（图1）根据《敦煌莫高窟内容总录》的记载，该窟为覆斗形顶，西（正）壁开龛。（图2）最初的营建时代为盛唐，但具体年代不详，宋、清两朝进行过重修。

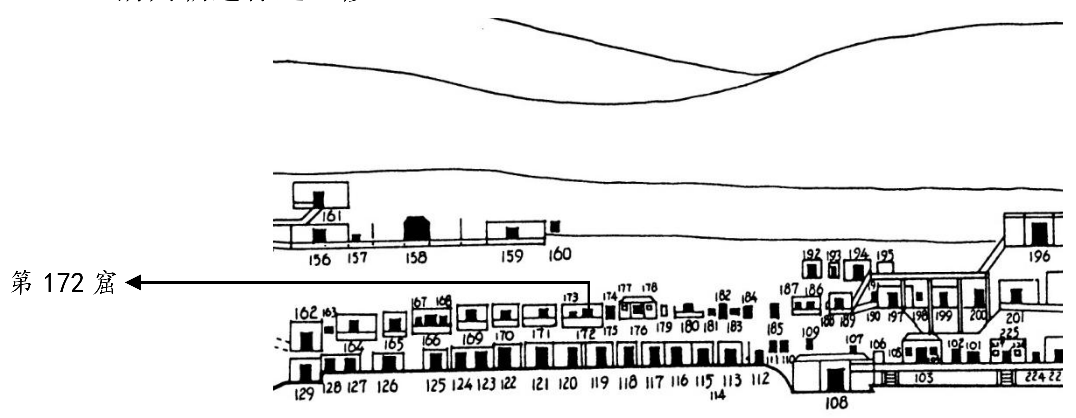


图 1 莫高窟第 172 窟位置示意图

（图像采自《敦煌学大辞典》，附录《莫高窟石窟位置图》。）

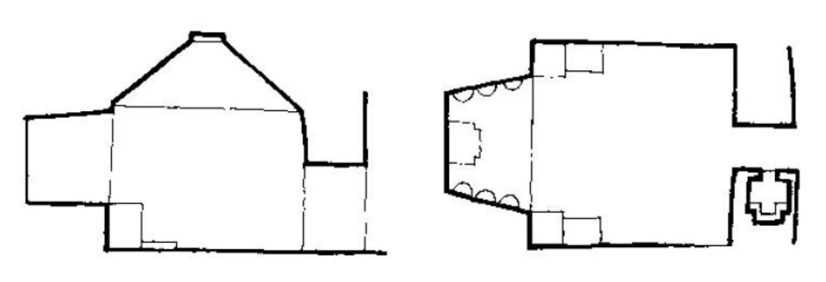


图2 第172窟主室形制剖面图与平面图

（图像采自《敦煌建筑研究》，第 309 页。）

第172窟西壁龛形为平顶敞口龛，龛内唐塑倚坐佛一身，弟子、菩萨、半跏菩萨、天王塑像各有两身，清代重修。（图3）龛顶内侧绘有《说法图》一铺，龛沿绘菱纹装饰。（图4）南、北两壁均绘《观无量寿经变》，西侧“未生怨”，东侧“十六观”，两壁西端同绘观音菩萨形象，下端绘有唐、宋供养人形象，均已漫漶。（图5、6）东壁门上绘净土经变画一铺，门南上画地藏等四身菩萨，中间绘《普贤变》；门北上绘药师等四身菩萨，中间绘《文殊变》。窟顶藻井为华盖形式，井心为团花图案，华盖边沿绘垂幔、流苏，四披绘千佛。[①]从窟内正中位置仰视，窟顶呈现方形内切圆平面，在圆形与方形相接的四个近似三角形区域

① 参见敦煌文物研究所《敦煌石窟内容总录》，北京：文物出版社，1982 年，第 59 至 60 页。

内又绘四身飞天形象。以三维视角来看，覆斗状窟顶又包含一圆台结构，不仅最大程度利用有限空间，而且窟顶设计更趋立体化，足见当时窟内装饰水平之高超。（图7、8）

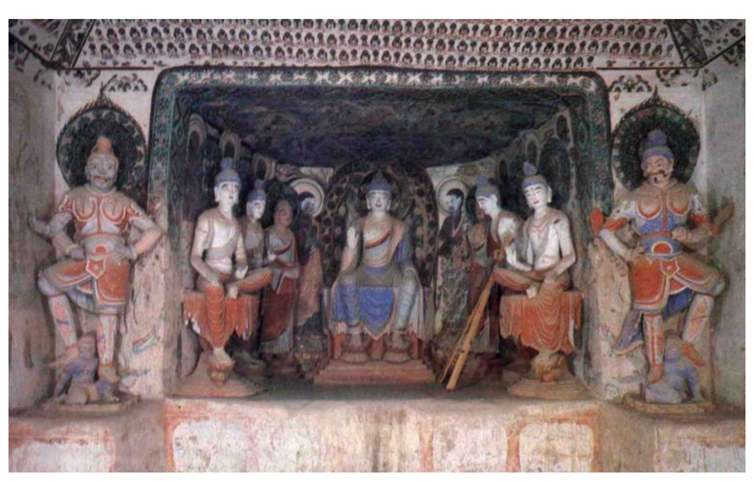


图 3 第 172 窟主室正（西）壁

（图像采自《敦煌石窟鉴赏丛书》第一辑第六分册，兰州：甘肃人民美术出版社，1990 年，图版 1。）



图4 第172窟主室正（西）壁龛顶内侧《说法图》

（图像采自《敦煌石窟鉴赏丛书》第一辑第六分册，图版 6。）



图5 第172窟南壁

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版9。）



图6 第172窟北壁

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版10。）

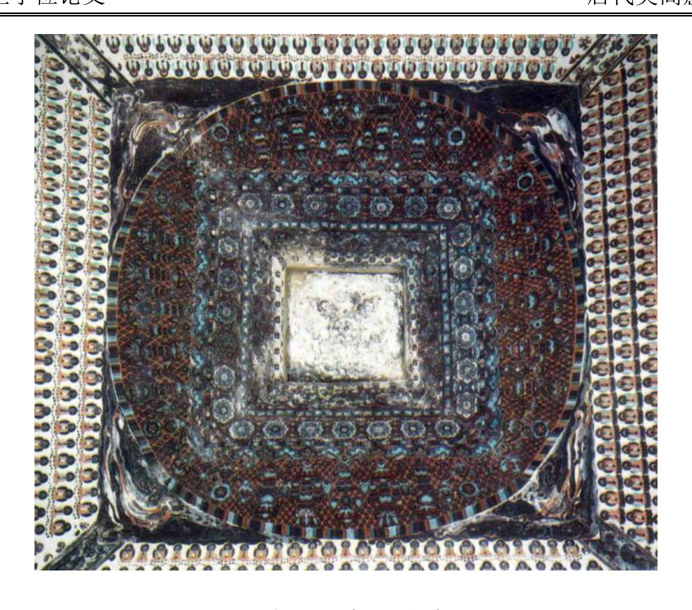


图7 第172窟主室窟顶

（图像采自《敦煌石窟鉴赏丛书》第一辑第六分册，图版 2。）

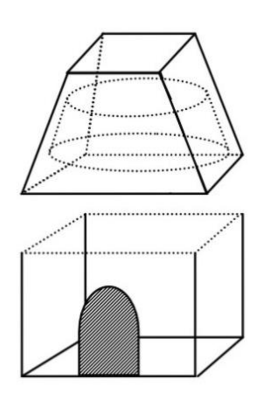


图8 第172窟主室与藻井立体示意图

（图像为笔者绘。）

在《敦煌莫高窟内容总录》《敦煌莫高窟供养人题记》《中国石窟·莫高窟》第四卷以及《敦煌学大辞典》等权威资料中，第 172 窟的营建时代均显示为盛唐，但具体时间与窟主不明，[①]这应该是窟内少量题记信息无法判断所致。以《敦煌莫高窟供养人题记》记载为例，窟内南、北壁有宋代供养人像题名共有六处，但仅能辨认诸如“邑人正信一心……”“……一心供养”的字迹，另外以伯希和笔记补入一条题记，其曰：“故父节度押衙银青光禄大夫检校国子祭酒……”[②]宋代题名应该是在重修该窟时写入的，以伯希和笔记补入的题记也不能确定营建与窟主信息。当然，前辈学者根据第 172 窟表现的整体艺术风貌，还是对其营建时

① 参见敦煌文物研究所《敦煌石窟内容总录》，北京：文物出版社，1982 年，第 59 页；敦煌研究院《敦煌莫高窟供养人题记》，北京：文物出版社，1986 年，第 79 页；敦煌文物研究所编《中国石窟 敦煌莫高窟》第四卷，北京：文物出版社、东京：平凡社，1987 年，图版目录；季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 53 页。
② 参见敦煌研究院《敦煌莫高窟供养人题记》，北京：文物出版社，1986 年，第 79 至 80 页。

间做出了大致的范围划定，如史苇湘先生在《敦煌学大辞典》的“盛唐敦煌石窟艺术”词条中指出：“盛唐敦煌石窟艺术，指唐神龙元年至建中二年（705—781）期间的敦煌石窟艺术，按其艺术风格可分为三期。第一期从神龙元年至太极元年（712），包括中宗李显、睿宗李旦统治时期所开凿的洞窟，以第217、215、205（窟顶与南壁）等窟为代表。第二期从开元元年（713）至天宝十四载（755），包括玄宗李隆基统治的四十余年所开凿的洞窟，这一时期凿窟最多，以第130、41、45、46、66、320、444、445、446（开元期），172、171、103、79、180、185（天宝期）等窟为代表。第三期从至德元年（756）至建中二年，包括肃宗李亨、代宗李豫、德宗李通三代，以第148、194、31、123、199等窟最为著名。”[①]据此，第172窟具体的营建时间大致在713至755年之间。

从窟形、龛形的设计以及洞窟内部布局来看，第172窟完全符合盛唐时期洞窟的具体特征。首先，窟形继续保持初唐时期覆斗形顶外加正壁开龛的殿堂式结构，龛形同样继承前代外大内小的梯形开龛方式。塑像增加为龛内七身一铺，龛口两身天王的配置，而且在龛内两侧分别绘弟子形象，使正壁造像的层次感更加丰富，整体视觉感更为立体。其次，洞窟内各种装饰纹样体现着盛唐时期新颖华丽，造型多变的装饰风格，如之前提到的藻井，窟顶整体“易方为圆”的设计和卷草纹、几何纹、团花纹的组合使用，“使严整而略显单调的窟顶变得充满动感，圆形顶部减轻了方形的沉重感，显得轻盈飘举。飞天在四角的飞动，使顶部产生空灵、深远之感，从而改变因图案较满造成的沉闷，具画龙点睛之妙。”[②]壁面绘画安排，以继承和发展净土思想为特征，窟内篇幅最大的南、北两壁，均以通壁《观无量寿经变》相互对应，两幅经变画布局一致，画法略带差异，显示出对立统一的美学原则。东壁门上部净土经变画与正壁内侧龛顶《说法图》，东壁门上部南、北两侧药师、地藏、文殊、普贤等菩萨形象与正壁一佛、二弟子、四菩萨、二天王造像同样遥相呼应，体现窟内整体布局的规整完备，同时向观者传递佛无处不在的宗教内涵。（图9）此外，若以世俗视角欣赏《观无量寿经变》，其中又包括大量的建筑画、人物画与山水画，在佛教题材的经变画中融入世俗形式的绘画，说明至盛唐时期，对于佛教思想的展现已不单单拘泥于描述缥缈幻化

①《敦煌学大辞典》史苇湘撰“盛唐敦煌石窟艺术”词条。季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998年，第40页。

② 赵声良《辉煌的乐章——莫高窟第172窟艺术》，《敦煌石窟鉴赏丛书》第一辑第六分册，兰州：甘肃人民美术出版社，1990年，第1页。

的佛国世界，世俗题材的全面进入使佛教义理的言说不再超凡脱俗，高高在上，以现实生活譬喻佛理，其实更有助于当时社会对佛教的理解与传播，这也是佛教社会化在盛唐时期洞窟中的极大体现。总体而言，盛唐时期石窟在完善初唐时期营建风格的基础上，其在造像、壁画以及窟内装饰等方面又有新的发展，这与河西与中原地区之间的交流与互动是息息相关的。那么，其中音乐图像与石窟整体风格之间是否同样协调一致，抑或音乐图像较之初唐有哪些继承与创新，将是本文需要着重探讨的问题。

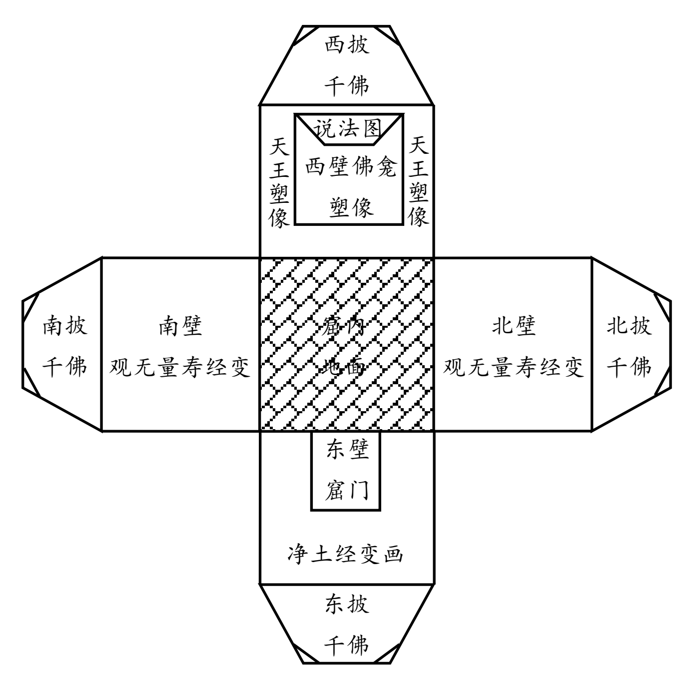


图9 第172窟主室图像布局示意图
（图像为笔者绘。）

第二节 第 172 窟北壁《观无量寿经变》中的音乐图像

与初唐第 220 窟壁画音乐图像同样，第 172 窟音乐图像也集中出现在南、北壁所绘《观无量寿经变》中，这应该是唐代莫高窟壁画音乐图像所具有的普遍特征，即音乐图像主要绘制于南、北壁面的经变画中。第 172 窟北壁《观无量寿经变》按施萍婷先生的研究，属于中堂式，两边为纵向条幅，一边绘“未生怨”，另一边为“十六观”，中间部分是大型西方极乐世界场景的展现，[①]《观无量寿经变》与其他净土类经变画最显着的区别也在于画面必须表现“未生怨”与“十六观”的情节，但音乐图像在其中几乎不见，也就非本文探讨的范围。关于莫高窟

① 参见《敦煌学大辞典》施萍婷撰“观无量寿佛经变”词条。季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 120 页。

盛唐时代《观无量寿经变》基于的佛经原典，本文第二章已有论及，基本是受唐善导集记《观无量寿佛经疏》的影响。[①]

第 172 窟北壁《观无量寿经变》采用单院建筑结构布局和散点透视的结合，位于主尊身后的正殿设计为前歇山，后重檐两座宫殿，殿前有一硕大华盖悬于主尊头顶。左、右两侧各有一歇山顶式角楼，三座建筑位于横向水平线，均以仰视角度绘制，给人高大恢弘之感；两侧又绘两座纵向相对的歇山顶式配殿以及与之相连的双层歇山顶式阁楼，其间又以廊庑将所有宫殿连接，这一部分建筑明显具俯视之感，除拓展横向视觉效果外，整个宫殿群也尽收观者眼底。这种处理不仅突出经变画立体效果，同时也放大画面空间，极乐净土仿佛跃然壁上，使观者身临其境般体验佛国世界的宏伟壮丽与触手可及。同时音乐图像以横纵呼应的形式填充于画面之中，不鼓自鸣乐器与化佛、飞天等形象横向散布在正殿及其配殿上方；菩萨乐伎与舞伎位于主尊说法平台前八功德水上的平台，这是专门为乐伎与舞伎设置的区域；迦陵频伽乐伎则在画面最前（下）部平台上，（或言八功德水岸边）三类音乐图像形成三道横向水平线并上下贯穿整幅经变画，象征净土世界音乐无处不在。（图 10，以黑色方框标示）由于经变画涉及音乐图像类别较为丰富，以下将以壁画音乐图像分类对其进行分析与考证。

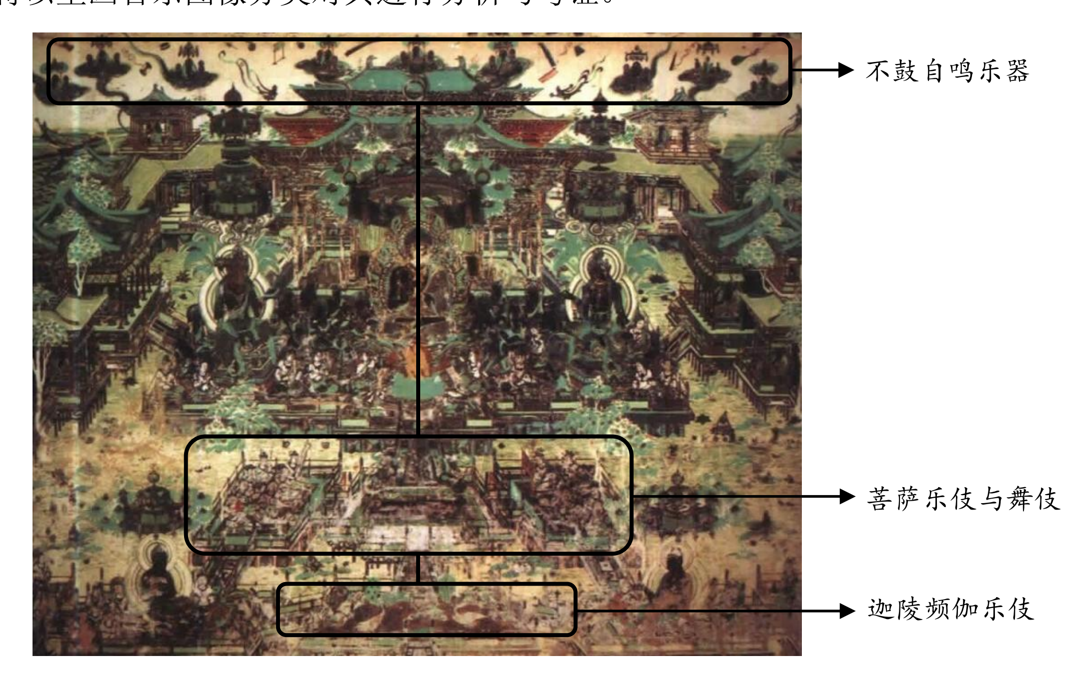


图10 第172窟北壁《观无量寿经变》

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版 10。）

① 参见本文第二章第三节相关内容。

一、天乐

此部分主要以不鼓自鸣乐器为主体，其间夹杂四身飞天与九部分化佛形象，所有图像以经变画纵向轴线大致呈对称排列。不鼓自鸣乐器共出现十三件，以中轴线为界，左右分别为八件与五件。各乐器名称在牛龙菲先生《总录》中已有辨识，左侧八件乐器从左至右依次为：羯鼓、腰鼓、答腊鼓、鼗鼓与鸡娄鼓、方响、铜钹、筝。右侧乐器按顺序依次是：竖箜篌、拍板、笙、龟兹秦汉琵琶、排箫。①



图11 第172窟北壁《观无量寿经变》天乐图像

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版10。）

相对整个经变画篇幅，天乐部分所占空间较小，其中又牵涉乐器实际比例问题，所以每件乐器在经变画中仅是微小的部分，而且经变画的绘制时至今日已历经千年，所以壁面的褪色和变质同样无法避免，如拍板、笙、排箫等乐器通体已成深褐色，这就为准确辨识带来一定难度。即便如此，通过仔细查看壁面，还是能够发现在最初绘制壁画时，每件乐器都是经过细致刻画的，以右侧竖箜篌为例，其下垂的绦轸都栩栩如生。（图11）乐器在正殿与配殿上方象征天际区域的排列，其实并未遵循严格意义的左右对称法则，所以才出现左侧八件右侧五件的实际呈现。至于其原因，首先左侧从左至右第四、五件乐器，从图像判断为鼗鼓与鸡娄鼓无疑，而且我们知道莫高窟壁画中，鼗鼓与鸡娄鼓在通常情况下由一身乐伎同时演奏，这在隋唐时期已成为一种固定的组合方式。②当然，鼗鼓或鸡娄鼓单独出现的情况在莫高窟壁画中也有发现，如前文第220窟南壁《西方净土变》菩萨伎乐乐队中就只有鸡娄鼓而无鼗鼓。据本窟《观无量寿经变》的反映，鼗鼓与鸡娄鼓是相邻绘制的，且二者之间间距明显要近于其他乐器的间距，这说明制作画稿或绘制壁画时本身已将鼗鼓与鸡娄鼓作为兼奏形式，这种形式在唐代仅此一例，所以如果完全按照对应规则，鼗鼓与鸡娄鼓右侧就没有与其相配对的乐器。在这种情况下，依然要将二鼓绘入经变画，证明鼗鼓与鸡娄鼓在唐代音乐实践中

① 参见牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996年，第77至78页。

② 此观点在拙文《<张议潮统军出行图>仪仗乐队乐器考》中已做澄清，参见朱晓峰《<张议潮统军出行图>仪仗乐队乐器考》，《敦煌研究》，2015年第4期，第32页。

的确具备广泛的流行程度。另外，正殿右侧正吻上方左右化佛之间的区域并未绘入乐器图像，（如图 11，以黑色曲线框标示）这同样与对称方式不合。按通常规律，由于正殿左侧正吻上方为乐器筝，那么右侧相同位置应该是有乐器与之对应的，但在仔细验看壁面以及图版后发现，此处无任何乐器图像痕迹，所以这种现象应该是在绘制经变画时就已出现的，照此推测，这应该是制作过程的人为遗漏，但经变画所参照的画稿上，此处应该是有乐器的。所以，以北壁《观无量寿经变》出现不鼓自鸣乐器为例，其排列并不同于经变画中如建筑、水池、平台、胁侍菩萨、伎乐乐队等主体部分所追求的严格对称，当然，以乐器象征悬处虚空，不鼓自鸣的天乐才是此部分图像的首要功能。

之前谈到，根据乐器图像已无法确定十三件乐器的详细名称，所得结论只是以乐器轮廓做出的基本类别式判断，但是位于左侧的方响，其发声体以及横木、立柱的结构还是较为清晰，发声体以石绿色绘制，数量不明，被固定在深褐色乐器架上，该图像与第 220 窟壁画所绘两架方响图像极为相近，说明从初唐到盛唐，壁画上方响的形制并未发生改变。另外，位于右侧第四件乐器，《总录》称龟兹秦汉琵琶。事实上只能肯定其器音箱为梨形，直项，至于弦数、柱数等已无法得知，这些特征与《通典》记载和前文考证的五弦琵琶更为接近，[①]但由于弦数这个重要的判断因素未知，所以笔者认为将其称为琵琶可能相对妥当。（图 11）除此之外的乐器，在先前第 220 窟壁画中均有出现，而本文均已做过对应考证，故不再重复。所有乐器中，弹拨乐器为：筝、竖箜篌、琵琶，吹奏乐器有笙和排箫，打击乐器包括羯鼓、腰鼓、答腊鼓、鼗鼓与鸡娄鼓、方响、钹和拍板。可见不鼓自鸣乐器不仅囊括唐代莫高窟壁画出现的所有乐器种类，而且与初唐菩萨伎乐乐队打击乐器数量居首的特征保持一致，这也说明在这一段时期内，唐代壁画图像反映的音乐风格依然以突出节奏和强弱变化为主。

二、菩萨伎乐

《观无量寿经变》中菩萨乐伎共十六身，与另外的两身舞伎共同组成一支菩萨伎乐乐队。在纵向三部分音乐图像中，这部分位于中部位置，是整幅经变画音乐图像的主体。其所在位置为主尊说法平台前一单独平台，（如图 12，实为横向联通的三段平台）坐落在象征八功德水的水面上，两平台由平桥从中部纵向贯通，四周均有勾栏环绕，乐队所在平台左右又各延伸出平桥与经变画最下部平台相

① 参见本文第五章第一节相关内容。

连。（图 13）

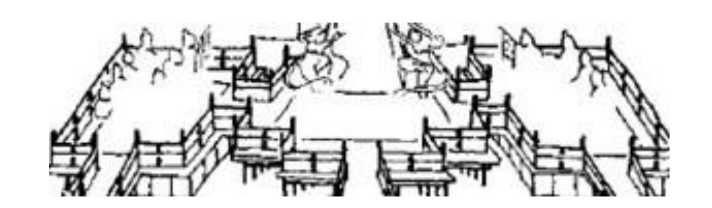


图12 第172窟北壁《观无量寿经变》菩萨伎乐乐队所在平台

（图像采自《敦煌建筑研究》，第 56 页。）



图13 第172窟北壁《观无量寿经变》菩萨伎乐乐队图像

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版 10。）

菩萨伎乐乐队由左右两侧各八身乐伎组成，乐伎手持乐器演奏，中间有两身舞伎起舞，这部分明显以对称方式排列，是莫高窟经变画舞乐构图通常采用的方式。菩萨乐伎均头戴天冠，颈部佩戴璎珞，臂、腕、足部均以钏作为装饰，身着天衣，右肩袒露，大多交脚坐于方毯之上，赤足。乐伎身体侧向面对观者，颔首凝神，双目微闭，安详自在的表情既给人一种与世无争的脱俗之感，同时又表现出对音乐的无上倾心。左侧八身乐伎演奏乐器由内而外，自上而下分别是：竖箜篌、弦鼗、琵琶、筝、笙、不明、筚篥、拍板；右侧为：方响、羯鼓、不明、不明、贝、答腊鼓、横笛、不明。由于经变画局部表面已模糊不清，导致实地查看或核对相关图版资料均无法明确其中四件乐器的名称，故只能暂时搁置。

关于上述乐器，牛龙菲先生《总录》同样做过辨识，其中仅有一件乐器与本文观点相左，即左侧前排第二身乐伎手持乐器，此器在《总录》的名称为汉魏阮咸琵琶。[①]此器音箱浑圆，琴颈直长，二者明显呈分体式结构，音箱表面以石绿色绘出捍拨，无品柱装置，琴头造型以及琴轴、琴弦数不明。乐伎左手位于琴颈处，右手位于捍拨处做弹拨动作。（图 14）此类乐器在唐代莫高窟壁画中的出现频率较低，时代主要集中在盛唐之后的壁画中。关于其定名及源流，在拙文《弹拨乐器流变考——以敦煌莫高窟壁画弦鼗图像为依据》已做过深入探讨和分析，

① 参见牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996 年，第 79 页。

[1]为佐证本文认为是弦鼗之观点，首先来看中唐第159窟南壁所绘《观无量寿经变》中与其相似的乐器图像。（图15）通过两幅图像的对比，发现两件乐器的主要特征完全相同，即圆形音箱，直颈，无品柱，音箱与琴颈为分体式结构，乐伎以右手手指拨弹，甚至两件乐器的捍拨均以相同颜色描绘，所以两件乐器为同一类弹拨乐器是确定的。但在《总录》的定名中，第159窟乐器图像的名称却是秦汉子，[2]也就是说《总录》对同一乐器已出现两种截然不同的定名——汉魏阮咸琵琶与秦汉子。

《通典》卷一百四十四记载：

今清乐奏琵琶，俗谓之“秦汉子”，圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。傅玄云：“体圆柄直，柱有十二。”

阮咸，亦秦琵琶也，而项长过于今制，列十有三柱。[3]

根据《通典》关于秦汉子与阮咸的描述，不论秦汉子还是阮咸均为有品柱乐器自当无疑，牛先生同样以此作为立论之基础：“汉魏阮咸琵琶确如晋•傅玄《琵琶赋》所言，是‘盘圆柄直，十有二柱’的乐器。”[4]而图像中乐器明显无品柱，所以不可能是阮咸或秦汉子，而弦鼗作为从鼗直接演变而来弹拨乐器，其最典型特征就是盘圆柄直且无品柱。[5]那么，《观无量寿经变》中的乐器图像也只有可能是弦鼗。由于《通典》《旧唐书》《新唐书》等史料仅言秦汉子源自弦鼗，但未专文论及弦鼗这件乐器，说明弦鼗在唐代宫廷音乐中受重视和流行程度并不高，莫高窟壁画同样也证实了这一点，因为目前也只在第172窟、第112窟、第159窟、第9窟和第39窟壁画中发现弦鼗图像。[6]尽管如此，弦鼗存在于唐代音乐实践中是肯定的，这在唐《乐府杂录》以及清《西河词话》中均有记载。《乐府杂录》“鼓吹部”条目言：

即有卤簿、钲、鼓及角，乐用弦鼗、笳、箫。[7]

《西河词话》曰：

三弦起于秦，本三代鼗鼓之制，而改形易响，谓之弦鼗。故虽能依歌曲折，而仍以节刊

① 参见朱晓峰《弹拨乐器流变考——以敦煌莫高窟壁画弦鼗图像为依据》，《中央音乐学院学报》，2015年第4期，第114至128页。
② 参见牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996年，第102页。
③ 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988年，第3679页。
④ 牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996年，第304页。
⑤ 参见朱晓峰《弹拨乐器流变考——以敦煌莫高窟壁画弦鼗图像为依据》，《中央音乐学院学报》，2015年第4期，第120至112页。
⑥ 参见朱晓峰《弹拨乐器流变考——以敦煌莫高窟壁画弦鼗图像为依据》，《中央音乐学院学报》，2015年第4期，第114至117页。
⑦ 段安节《乐府杂录》，《唐宋史料笔记丛刊》，北京：中华书局，2012年，第9至10页。

辐辏其间。唐时坐部多习之。故世遂以为胡乐，实非也。①

可见弦鼗在唐代的鼓吹部和坐部奏乐中均有使用，而经变画中乐伎演奏弦鼗的方式，很可能就是坐部奏乐的真实反映。



图14 第172窟北壁《观无量寿经变》左侧前排第二身乐伎图像

（图像采自《敦煌石窟鉴赏丛书》第一辑第六分册，图版 2。）

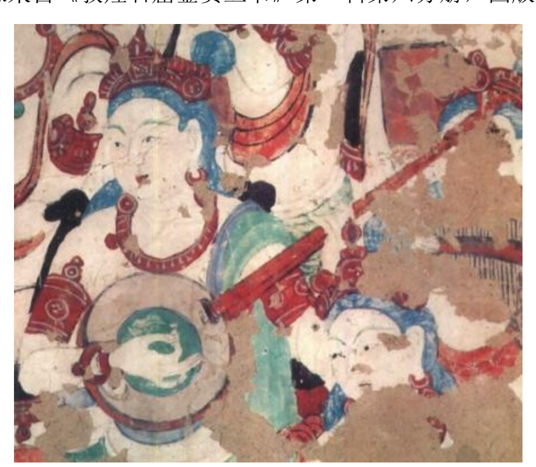


图15 第159窟南壁《观无量寿经变》弦鼗图像

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版 85。）

除弦鼗之外，如琵琶、筝、方响等乐器在外观上与经变画上部天乐部分的乐器基本近似，故不再重复描述。现将菩萨伎乐乐队出现乐器做分类与编制统计如下：

弹拨乐器：竖箜篌一、弦鼗一、琵琶一、筝一；

吹奏乐器：笙一、筚篥一、贝一、横笛一；

打击乐器：拍板一、方响一、羯鼓一、答腊鼓一；

不明四。

除去经变画中无法分辨的四件乐器，其表现的总体特征与第 220 窟南、北壁

① 毛奇龄《西河词话》，《昭代丛书》丁集卷第三十五，世楷堂藏版，第 43 页下。

经变画菩萨伎乐乐队所用乐器仍具一定相似性，当然并不排除经变画画稿以及绘制过程所涉及的程序化因素。本文第五章就已将第 220 窟两乐队乐器做过比较研究，通过二者在配器上的近似推测唐代经变画菩萨伎乐乐队具有的普遍性，如打击乐器数量居，吹奏乐器次之，弹拨乐器数量最少。琵琶、筝、竖箜篌、方响、笙、筚篥、横吹、方响、羯鼓、腰鼓、答腊鼓等几乎是乐队必备的乐器。那么，我们将第 172 窟北壁《观无量寿经变》伎乐乐队乐器与第 220 窟进行对比：

乐器分类	乐　队　名　称		
	第 220 窟北壁《药师经变》伎乐乐队	第 220 窟南壁《西方净土变》伎乐乐队	第 172 窟北壁《观无量寿经变》伎乐乐队
弹拨乐器	竖箜篌、花边阮、筝	竖箜篌、琵琶、筝	竖箜篌、弦鼗、琵琶、筝
吹奏乐器	横笛、筚篥、笛、排箫、笙、贝	笛、横笛、排箫、笙、埙	笙、筚篥、贝、横笛
打击乐器	拍板、腰鼓、羯鼓、都昙鼓、答腊鼓、鸡娄鼓、方响、钹	腰鼓、羯鼓、答腊鼓、方响	拍板、方响、羯鼓、答腊鼓
其他	歌二	不明三	不明四

表 1 第 220 窟与第 172 窟经变画伎乐乐队乐器分类对比

根据经变画伎乐乐队的乐器排列，弹拨乐器通常被安排在乐队较为显眼的部位，如靠内突前位置且基本位于左侧，而在右侧通常以鼓类打击乐器作为对应。这在第 220 窟《药师经变》《西方净土变》以及本窟北壁《观无量寿经变》中均有反映，这种安排完全符合音乐演奏的实际。因为一方面弹拨乐器承担乐队旋律部分的演奏，另一方面在整个乐队中其音量不占优势，可见这是考虑到乐队实际音响效果的正确方式。而且，弹拨乐器在乐队中种类较少，如第 220 窟两乐队均为三种。（每种仅一件）基于此，我们认为第 172 窟北壁乐队中难以辨认的四件乐器不可能是弹拨乐器，首先该乐队已使用四件弹拨乐器，此数量已超出第 220 窟两乐队。其次，无法辨识演奏乐器的三身乐伎在乐队右侧，左侧一身也在靠外位置，这些位置按惯例不应安排弹拨乐器。那么，不明的四件乐器只有可能是吹奏乐器或打击乐器类。在表 1 中可以看到，吹奏乐器组除相同乐器外，第 220 窟乐队还有排箫，演奏排箫乐伎在各自经变画中的位置都在右侧，（第五章图 11、21）而且排箫在唐代莫高窟壁画中的出现频率极高，据牛龙菲先生统计共有

162件之多，[①] 据此，第172窟北壁乐队无法辨认的右侧三件乐器中有一件极有可能就是排箫。另外，通过打击乐器的对比，腰鼓同样不在北壁已知乐器之列。腰鼓也是经变画乐队中经常使用的乐器，而且其位置通常位于乐队右侧，因此腰鼓与排箫一样，也应在北壁伎乐乐队中。除此之外，如鸡娄鼓、钹等乐器并不具备完全意义的普遍性，至于其是否可能也在北壁经变画出现，不敢妄言。当然在参照乐器种类的同时，也应注意编制问题，如第220窟经变画伎乐乐队就有横笛、筚篥、拍板、腰鼓等乐器的重复使用，所以第172窟北壁乐队中的拍板、横笛也有出现编制是两件的可能。综上所述，本窟北壁《观无量寿经变》菩萨伎乐乐队使用的十六件乐器中有四件为弹拨乐器，剩余乐器除已知外还应包括排箫和腰鼓。通过对三铺经变画菩萨伎乐乐队乐器的对比，还发现一个不能忽略的现象，即每个乐队各使用一件特殊乐器，如第220窟北壁《药师经变》和南壁《西方净土变》伎乐乐队中的花边阮和埙，第172窟北壁《观无量寿经变》伎乐乐队使用的弦鼗。从数量看，花边阮图像在莫高窟壁画出现两件，埙仅有一件，而弦鼗图像的数量也是寥寥可数。从使用讲，花边阮属莫高窟壁画上的特异乐器，埙在唐代只在雅乐系统出现，而弦鼗也并非唐代流行乐器。

三、舞伎

在两侧伎乐乐队中间的平台上，有两身舞伎持起舞。舞伎位于三角形图案的方毯上，一正一背朝向观者，但舞姿并非完全一致。左侧舞伎双手握巾举过头顶，左腿蜷曲搭于右腿膝关节，体态大致呈弓形向内。右侧舞伎同样双手持巾，左手向前平举，右手举起置于身体后侧，左腿半蹲，右腿蜷曲置于左腿腿面，右脚掌心朝向观者，上身前送，臀部向后，体态呈“之”字形。舞伎头戴花冠，颈饰璎珞，腕部佩钏。上身着红色紧身中袖上衣，前胸有图案装饰，袖口喇叭状。腰部系绿色腰围，下身穿褐色收腿长裤，脚踝以上为红色裹腿，赤足。舞伎双手持一长巾，颜色外褐内绿，长巾两头垂于方毯，中部分别在身前与后背缠绕呈“U”形。（图16）

① 参见牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996年，第255页。

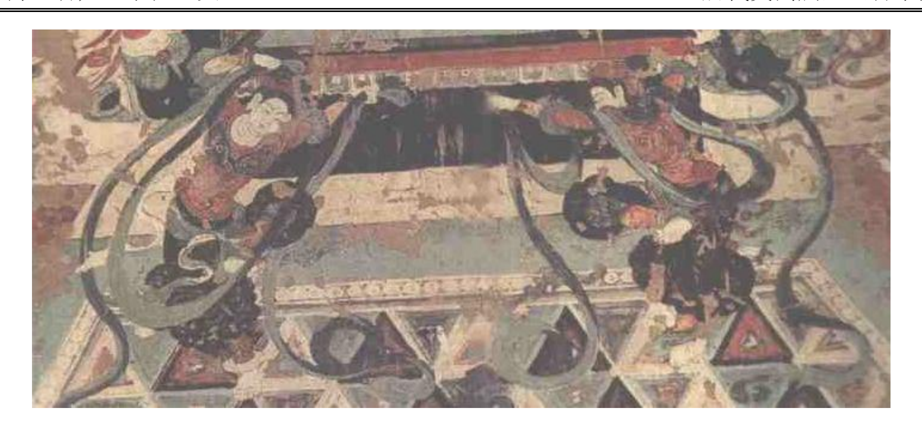


图16 第172窟北壁《观无量寿经变》舞伎图像

（图像采自王克芬、柴剑虹《箫管霓裳——敦煌乐舞》，兰州：甘肃教育出版社，2007年，图版14。）

从定格的舞姿观察，左侧舞伎动作偏柔和，仿佛在展示挥动长巾的飘逸灵动之感。右侧舞伎则具力度感，尤其是左臂向前身体后撤的动作，极富动态之美，似乎是借长巾的运动来表现动作的潇洒凌厉。两舞伎一正一背，一弛一张，充分包含着对立统一的美学意蕴。图像中的长巾为重要的舞蹈道具显而易见，所以在王克芬与柴剑虹先生的《箫管霓裳——敦煌乐舞》中称为“巾舞”，但并未阐明其与历史上存在的“巾舞”之间的关系，只是认为“敦煌壁画中姿态各异的披帛执巾而舞的舞伎，[①]虽然其功能是娱佛，但并非全是实际生活中的舞蹈原型，但那些卷曲拂垂、流动飞扬的舞巾，无不折射出唐代舞蹈活动中舞巾的艺术形象。”[②]二位先生给出的观点应该是中肯的，因为我们将史籍中关于“巾舞”的记载与图像对照后，发现二者之间出入较大。

首先来看巾舞之来历，《通典》卷一百四十五有云：

公莫舞，即巾舞也。相传云，项庄剑舞，项伯以袖隔之，使不得害高帝，且语庄云：“公莫”。古人相呼曰“公”，言公莫害汉王也。后之用巾，盖像项伯衣袖之遗式。按《琴操》又有《公莫渡河曲》，然则其声从来已久。俗云项伯，非也。[③]

《通典》对巾舞脱胎于鸿门宴中所谓“项庄剑舞，项伯隔之”的传说持否定态度，认为巾舞所用乐曲相对于汉代“从来已久”，那么巾舞应在汉之前就存在，至于理由《通典》未言，但汉代就存在巾舞以及相应乐曲应无疑。

对于巾舞音乐，《通典》同样有记载，其卷一百四十六曰：

清乐者，其始即清商三调是也，并汉氏以来旧曲……大唐武太后之时，犹六十三曲。今其辞存者有：《白雪》《公莫》《巴渝》《明君》……

① 原书此处“舞伎”为“伎乐天”。
② 参见王克芬、柴剑虹《箫管霓裳——敦煌乐舞》，兰州：甘肃教育出版社，2007年，第13页。
③ 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988年，第3707页。

当江南之时，巾舞、白纻、巴渝等，衣服各异。梁以前，舞人并十二人，梁武省之，咸用八人而已。令工人平巾帻，绯褶。舞四人，碧轻纱衣，裙襦大袖，画云凤之状，漆鬟髻，饰以金铜杂花，状如雀钗，锦履。舞容闲婉，曲有姿态……乐用钟一架，磬一架，琴一，一弦琴一，瑟一，秦琵琶一，卧箜篌一，筑一，筝一，节鼓一，笙二，笛二，箫二，篪二，叶一，歌二。

唐代有《公莫》曲辞，就意味着巾舞的存在，而且其属于清乐系统，也就是传承自汉代以来的旧曲。尽管引文中舞工服饰和所用乐器均为梁代规制，如果唐代有巾舞表演，对前代服饰与乐器的继承自然可想而知，但壁画中伎乐乐队即巾舞伴奏乐队与记载中用乐差异较大，却与第 220 窟具西戎风格的乐队更加相近，这就意味着巾舞及其音乐同本文先前所论唐代音乐一样，已杂糅西凉、龟兹等音乐成分，因为《通典》紧接着又言：

自长安以后，朝廷不重古曲，工伎转缺，能合于管弦者，唯《明君》《杨叛》《骁壶》《春歌》《秋歌》《白雪》《堂堂》《春江花月夜》等八曲。旧乐章多或数百言，武太后时明君尚能四十言，今所传二十六言，就之讹失，与吴音转远……

自周、隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐，其曲度皆时俗所知也。①

虽然文中并未谈及巾舞及其音乐，但从“朝廷不重古曲”“多用龟兹乐、西凉乐”以及“皆时俗所知”等表达中还是能够看到包括巾舞在内的音乐和舞蹈在历史进程中的创新和发展。当然，假设唐代巾舞是在清乐基础上与西凉乐、龟兹乐的融合，也不能确定巾舞图像就是对唐代现实的照搬。唯一可以肯定的，是唐代壁画所绘巾舞具有的普遍性，如初唐第 205 窟、盛唐第 148 窟中的舞蹈与第 172 窟北壁巾舞其为近似，②均为二舞伎持长巾，一正一背起舞。

四、迦陵频伽伎乐

《观无量寿经变》中的迦陵频伽伎乐位于经变画最下端平台，这部分平台立于八功德水和水岸相接的地方，其中间平桥纵向与舞伎所在平台相连，左、西右侧又有两慢道与两身菩萨所处平台贯通。（图 17）迦陵频伽乐伎共有五身，与两只孔雀及两只白鹄共同表现“是诸众鸟，昼夜六时出和雅音”的场景。五身迦陵频伽乐伎除中间一身位于平台正中位置，外侧四身呈“八”字形列。左侧两身（由内而外）演奏笙与筚篥，右侧靠内的乐伎演奏义觜笛，靠外侧乐伎演奏乐器已无

① 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3716 至 3717 页。
② 参见王克芬、柴剑虹《箫管霓裳——敦煌乐舞》，兰州：甘肃教育出版社，2007 年，第 14 至 15 页。

法辨认。[①]中间一身迦陵频伽未持乐器，按其身形应为歌唱或起舞。（图 18）

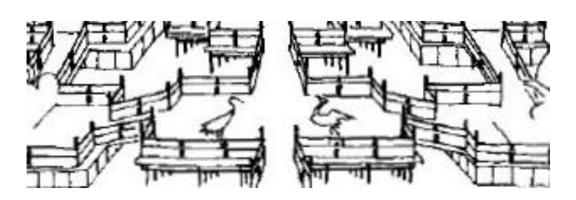


图17 第172窟北壁《观无量寿经变》迦陵频伽伎乐所在平台

（图像采自《敦煌建筑研究》，第 56 页。）



图18 第172窟北壁《观无量寿经变》迦陵频伽伎乐图像

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版 10。）

上述乐器中，同样出现一件特异乐器，《总录》称义觜笛，但郑汝中先生将莫高窟壁画中出现的此类乐器定名为异型笛，[②]二者观点的矛盾集中在位于乐器吹口一端的突出物是否为觜，[③]如果是，那正如《通典》卷一百四十四所言：

今横笛去觜。其加觜者，谓之义觜笛。[④]

若非觜，那自然不能称其为义觜笛，郑先生所谓异型笛的说法就更加合理。当然，史料中关于横笛上有突出物的记载仅有义觜笛，异型笛的称谓也是基于壁画图像的新的命名。其实问题的关键还在于图像中的乐器究竟是何形制，但正如前述，现已无法通过壁画来印证二位先生对乐器上突出物的认识，即便以莫高窟其他壁画中类似乐器图像作例，本窟北壁经变画中的问题依然无法解决，所以此器到底为义觜笛还是属异型笛已查无实据。

假设迦陵频伽所奏乐器是义觜笛，那么按照牛先生参照《乐书》的说法，认为义觜笛既是“西凉乐部的乐器，也为高丽乐部所用”甚至认为义觜笛为“隋唐

---

① 根据笔者对第 172 窟北壁《观无量寿经变》的实地观察，壁面迦陵频伽伎乐部分已漫漶不清。另外，目前出版的关于北壁《观无量寿经变》图版资料均未将此作为重点介绍，所以通过图版资料依然无法准确辨识图像。鉴于此，此处乐器辨识结果以牛龙菲先生《敦煌壁画乐史资料总录与研究》为准。参见牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996 年，第 80 页。

② 参见郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002 年，第 117 至 118 页。

③ 觜，《说文解字》曰：“鸱旧头上角觜也。一曰觜觿也。”参见许慎《说文解字》，北京：中华书局，1963 年，第 94 页。牛先生据此认为义觜笛之义觜是一种附加吹管装置，参见牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996 年，第 373 至 389 页。

④ 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3683 页。

西凉乐部之特性乐器”。[①]

《乐书》卷一百三十记载：

义觜笛，如横笛而加觜，西梁乐也，今高丽乐亦用焉。[②]

首先，遍查《宋史》所有“乐”部分，[③]均未见“义觜笛”“西梁乐”以及“高丽乐”的任何记载，说明《乐书》的说法是针对唐代而言，但在唐代史料中仅能发现义觜笛用于高丽乐的记载。众所周知，《通典》关于唐代音乐记载是有唐一代音乐史料之权舆，《旧唐书》《新唐书》中“乐”部分大多参照自《通典》。

《通典》卷一百四十四：

东夷二国。（高丽、百济。）高丽乐……乐用弹筝一，搊筝一，卧箜篌一，竖箜篌一，琵琶一，五弦琵琶一，义觜笛一，笙一，横笛一，箫一，小筚篥一，大筚篥一，桃皮筚篥一，腰鼓一，齐鼓一，担鼓一，贝一。[④]

《旧唐书》《新唐书》记载与此基本相同，不再重复，引文中可以明显看出义觜笛在高丽乐中的使用。

其次，《乐书》中此处所写为“西梁乐”，而非“西凉乐”。牛先生可能认为“梁”为“凉”之讹误，所以将“西梁乐”视作“西凉乐”，至于《乐书》为何写作“西梁乐”，此记载何以为据，已无从得知。退一步讲，即便《乐书》所言确指“西凉乐”，那么在唐代史料应该有义觜笛用于西凉乐部的记载，但是在《通典》《旧唐书》《新唐书》中均无此说法，如《通典》卷一百四十四：

西凉乐者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎……其乐器用：钟一架，磬一架，弹筝一，搊筝一，卧箜篌一，竖箜篌一，琵琶一，五弦琵琶一，笙一，箫一，大筚篥一，小筚篥一，长笛一，横笛一，腰鼓一，齐鼓一，担鼓一，贝一，铜钹二。[⑤]

《旧唐书》《新唐书》与此一致，以《通典》对西凉乐部所用乐器的罗列详细到筚篥分大小的程度来说，如果有义觜笛的使用，应该是不会被遗漏的。那么，在上述观点不同的情况下，单以成书时间论，还是应该取信《通典》义觜笛仅为高丽乐部所用的说法。因为《通典》为唐代成书的史料，而《乐书》的成书已经到北宋末年。另外，可以肯定在《乐书》之前无“义觜笛，西梁乐也，今高丽乐

① 牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996 年，第 375 至 376 页。
② 陈旸《乐书》，《文渊阁四库全书》第二一一册，上海：上海古籍出版社，2012 年，第 585 页。
③ 《宋史》“乐”部分从卷一百二十六志第七十九的乐一至卷一百四十二志第九十五的乐十七，参见脱脱等《宋史》，北京：中华书局，1977 年，第 2937 至 3362 页。
④ 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3722 至 3723 页。
⑤ 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3731 页。

亦用焉”的记载，但在《乐书》之后的史料中，却经常出现与此完全一致的记载，如明《事物绀珠》以及元《文献通考》，[①]这应该是对《乐书》不加甄别的直接照搬，但事实上，义觜笛在唐代仅用于高丽乐，西凉乐用乐应该无此乐器。总之，经变画中演奏乐器的迦陵频伽乐伎仅有四身，从严格意义上并不具备如同菩萨伎乐乐队一样的乐队属性，也就不涉及诸如乐队编制、风格等因素，它的出现主要还是为构建经变画所要表现的净土世界，而且本文第二章曾专文论述唐代经变画中的迦陵频伽乐伎，所以此处不再重复讨论。

五、北壁《观无量寿经变》音乐图像的特殊性

总体来看，《观无量寿经变》所绘音乐图像的种类和数量较之初唐时期已有明显的丰富和增加，比如象征天乐的不鼓自鸣乐器共入画十三件，伎乐以菩萨乐伎和迦陵频伽乐伎为表现形式，包括十六身乐伎组成的乐队和五身迦陵频伽乐伎，此外还有两身舞伎。经统计，乐器共三十三件，其中五件乐器不明，分别为菩萨伎乐乐队中的四件和迦陵频伽伎乐中的一件，各类乐、舞伎共二十三身，这个数字明显高出之前第 220 窟南、北壁音乐图像的数量，那么将如此众多的音乐图像有机地整合在一铺经变画中，最首要的问题是音乐图像是否完全忠实于佛教原典。按施萍婷先生意见，莫高窟盛唐时期《观无量寿经变》主要受善导集记《观无量寿佛经疏》之影响，[②]当然也就涵盖本窟的《观无量寿经变》，而且本文第二章也对唐代莫高窟《观无量寿经变》音乐图像普遍性做过探讨，我们发现，不论善导集记的《观无量寿佛经疏》还是畺良耶舍所译《佛说观无量寿佛经》，其文本中只有对天乐和伎乐的描述，如《佛说观无量寿佛经》所言：

楼阁千万，百宝合成。于台两边，各有百亿华幢，无量乐器，以为庄严。八种清风，从光明出，鼓此乐器，演说苦空无常无我之音。是为水想，名第二观。

……

众宝国土，一一界上，有五百亿宝楼。其楼阁中，有无量诸天，作天伎乐。又有乐器，悬处虚空，如天华盖，不鼓自鸣……是为总观想，名第六观。[③]

迦陵频伽伎乐部分未在佛经中出现，仅有对类似“宝鸟”的描述，如《观无量寿佛经疏》卷三所言：

① 参见牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996 年，第 375 页；马端临《文献通考》，北京：中华书局，1986 年，1126 页。
② 参见施萍婷《敦煌经变画》，《敦煌研究》，2011 年第 5 期，第 9 页。
③ 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十二册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 341 至 342 页。

六从如意珠王下至念佛、法、僧已来，正明摩尼多有神德。即有其四：一明，珠王内出金光。二明，光化作百宝之鸟。三明，鸟声哀雅天乐无以比方。四明，宝鸟连音同声赞叹念佛、法、僧。①

此部分出自对“十六观”的注疏，尽管其中鸟声具有超越天乐的效果以及宣道讲法的功能与迦陵频伽乐伎相一致，但从经文分析，此鸟与迦陵频伽还是有所区别，因为本窟北壁经变画呈现的应该是极乐世界的众鸟，而非如意珠王所化之鸟。相对而言，在净土系列经典中，对迦陵频伽解说最为详细的还是《佛说阿弥陀经》，其曰：

彼国常有种种奇妙杂色之鸟：白鹄、孔雀、鹦鹉、舍利、迦陵频伽、共命之鸟。是诸众鸟，昼夜六时出和雅音，其音演畅五根、五力、七菩提分、八圣道分如是等法。其土众生闻是音已，皆悉念佛、念法、念僧。②

虽然北壁《观无量寿经变》音乐图像与对应佛经文本之间存在差异，但不能就此机械地隔断二者的关系，因为之所以成为《观无量寿经变》，其核心还是对“十六观”与“未生怨”的展示，这在经变画中是以条幅形式存在的。以音乐图像的角度看，迦陵频伽乐伎和其余众鸟的绘入，应该是受到如《佛说阿弥陀经》等净土类其他经典的影响，而且综观莫高窟唐代净土类经变画，主尊以及身前八功德水、平台等部分的绘制明显呈模式化趋势，所以迦陵频伽伎乐在《观无量寿经变》中的出现也就不足为奇。取自现实的乐器、乐舞与佛教形象的结合，在以经变画为形式的石窟壁面上呈现，即从现实出发走向佛教，是经变画音乐图像具有的本质，这一点在第 172 窟北壁《观无量寿经变》中体现更加彻底，从天乐到菩萨伎乐再到迦陵频伽伎乐，音乐图像自上而下贯穿整个净土世界。当然，除去可视的乐伎和乐器，能将无时、无处不在的佛法用音乐加以象征，佛教利用的正是音乐不同于其他艺术形式的特点——无法触摸却真实存在，穿越空间且余音绕梁。

第三节 第 172 窟南壁《观无量寿经变》中的音乐图像

第172窟南壁通壁所绘同样为《观无量寿经变》，这是盛唐时期莫高窟《观无

① 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第三十七册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 265 页。
② 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十二册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 347 页。

量寿经变》空前发展的缩影。南壁《观无量寿经变》依然采用中堂式构图，左、右两侧条幅状位置绘“未生怨”与“十六观”，中间则是西方极乐世界佛说法的大型场景。此经变画最显著的特点是对“十六观”的处理，“不仅次序颠倒随心，而且繁简悬殊，仅‘水想观’就画了‘观水’、‘水作冰想’、‘见冰映彻作琉璃想’三个场景。而‘琉璃观’其他洞窟不见绘制。又，其‘日想观’可单独成为‘青绿山水’之杰作；第十三‘杂想观’绘一立佛，榜书犹存，曰‘第十三观，佛身丈六观’。为辨别内容提供了第一手依据。”[①]

整幅经变画同样采用单院建筑结构布局展开，主尊身后主体宫殿分为前后两重，前殿为单层单檐宫殿，殿前有一装饰华丽，结构圆整的华盖悬于主尊头顶。后殿为重檐结构，其左、右两侧各有一座歇山顶式角楼，角楼标示出整个说法场景的东西宽度。两角楼南侧建筑布局与此前北壁《观无量寿经变》截然不同，北壁是依纵向水平绘制歇山顶式配殿，而南壁则先是在两角楼南侧分别绘一座小型歇山顶式宫殿，然后在两宫殿东南与西南位置安排一歇山顶式配殿，两配殿南侧又有廊庑延伸出画面。绘画采用视角与北壁一致，主体宫殿与两角楼采用仰视角度，其余的宫殿、配殿以及廊庑均为俯视画法。较之北壁，南壁画风以淡雅、细腻为主要特征，但画面纵深感不及北壁，因为南壁建筑布局近似倒置的“凸”字，不同于北壁“口”字形布局，这种方式从视觉上缩短画面的进深空间。而且北壁平台设计为三重，分别是主尊说法平台，乐舞表演平台与众鸟所在平台，南壁只有主尊说法和乐舞表演两重平台，从而导致南壁《观无量寿经变》的整体视距较北壁短，在视觉上产生身临其境的近观效果，不同于北壁给人的极目远眺之感。（图19）音乐图像类别，南壁同北壁《观无量寿经变》保持一致，同为天乐、菩萨伎乐和迦陵频伽伎乐。但在内容安排上，由于南壁经变画采用两重平台设计，因此将迦陵频伽乐伎置于主体宫殿中前殿的檐下两侧，而天乐、菩萨伎乐以及舞伎所在位置与前述北壁经变画完全相同。（图19，以黑色方框标示）从构图看，音乐图像依然自上而下贯穿整个净土世界，包括从天际到前殿再到八功德水平台，体现出音乐在经变画中具有的重要作用。

①《敦煌学大辞典》施萍婷撰“观无量寿佛经变”词条。季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 120 页。

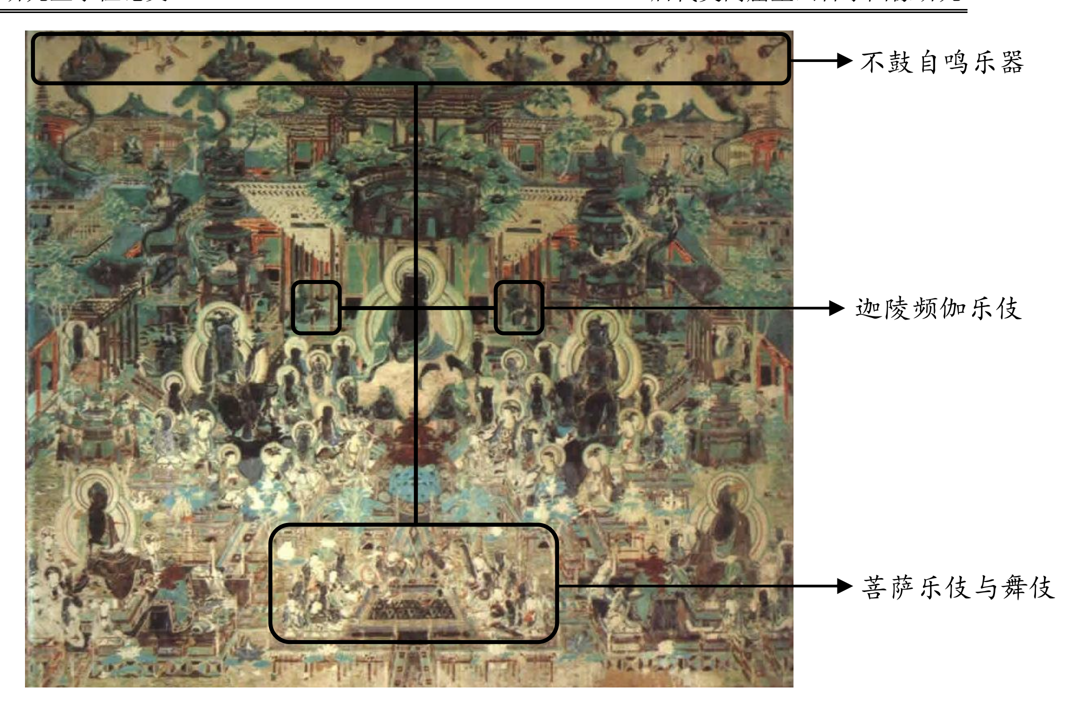


图19 第172窟南壁《观无量寿经变》

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版 9）

一、天乐

天乐即不鼓自鸣乐器，其点状分布于经变画顶部空间，与七部分化佛形象共同构成净土天际部分。不鼓自鸣乐器共十八件，如以中轴线为界，左右两侧各九件。左侧乐器从左至右依次是：腰鼓、锣、方响、腰鼓、竖箜篌、锣、铜钹、阮咸和拍板。右侧乐器按顺序为：筝、锣、排箫、拍板、五弦琵琶、答腊鼓、𪔂鼓与鸡娄鼓和曲项琵琶。（图 20）



图20 第172窟南壁《观无量寿经变》天乐图像（上图为左侧，下图为右侧）

（图像采自《敦煌石窟全集·音乐画卷》，第 42 至 43 页。）

以不鼓自鸣乐器在画面中的安排看，左侧部分乐器排列方式为“1+5+1+2”，右侧部分则是“1+4+2+2”，基本呈对称式构图，而且天际部分所有留白全部以乐器填充，并未出现此前北壁经变画中个别空间未绘入乐器的情况。另外，不鼓自

鸣乐器器身飘带的画法也与北壁有明显区别，北壁的飘带多修长飘逸，着意刻画乐器在空中的飞翔动态，而且这种画风与同壁经变画菩萨乐伎以及舞伎周身飘带的特点是一致的。（图 11、13、16）反观南壁，不鼓自鸣乐器器身飘带均呈“S”形曲线造型，以飘带的婀娜精巧表现乐器悬处虚空，音乐随风而生的状态。（图 20）对于乐器细部的处理，南壁经变画极为细致，比如画面中腰鼓、答腊鼓的鼓面、鼓身以及鼓绳均施以不同颜色加以区别，竖箜篌的绦钐同器身飘带一起呈迎风飘动状，筝的琴码、排箫管数以及拍板板数更是清晰可辨。尤其值得称道的是经变画对三件弹拨乐器的描绘，每件乐器的局部特征都极其明显，大大提高了辨识的准确度。（图 21）





图21 第172窟南壁《观无量寿经变》弹拨类不鼓自鸣乐器（从左至右依次为阮咸、五弦琵琶、曲项琵琶）

（图像采自《敦煌石窟全集·音乐画卷》，第42至43页。）

由于三件乐器分列于经变画中轴线左右两侧，所以为追求对称的效果，阮咸与五弦琵琶、曲项琵琶琴头呈反向，从中可以看出经变画在最初设计时就严格注意画面协调感，即便不鼓自鸣乐器在整个画面中占比极小也不例外。位于左侧的阮咸由琴头、琴颈和音箱组成，琴颈与音箱明显分体。琴轴四根，相应琴弦亦为四根，圆形捍拨以及椭圆形覆手均清晰可辨。琴身上绘有品柱，经辨认似为七柱。此器外形盘圆柄直，与南壁菩萨伎乐乐队出现弦鼗极为相近，而据本文先前之观点，阮咸与弦鼗最大的区别在于有无品柱装置，所以在确认该乐器绘有品柱的前提下，将其称为阮咸。当然，阮咸是四弦十三柱乐器，图像仅能分辨七柱，但除此之外此器所具有的特征均与阮咸完全吻合，因而只能将品柱问题归因于此部分壁面的模糊。右侧部分靠左的乐器同样由琴头、琴颈和音箱三部分组成，琴颈与梨形音箱为一体造型。琴头直项，五轴，五弦，五柱，方形捍拨横贯音箱面板，下方同为方形覆手。此器特征不仅与文献记载符合，而且与日本正仓院所藏唐代

螺钿紫檀五弦琵琶图像一致，[①]所以为五弦琵琶无疑。左侧靠右乐器最典型特征是琴头曲项，其余如梨形音箱，琴颈与音箱一体，四轴，四弦，方形捍拨以及梯形覆手等与文献记载一致，柱数由于画面模糊已无法确定，但根据乐器图像的特征，称其为曲项琵琶应该是准确的。此外，通过图 21 对比发现，曲项琵琶与五弦琵琶外形同为充上锐下，但前者体量明显大于后者，[②]这与《通典》的记载也完全相符，《通典》卷一百四十四言：

其他皆充上锐下。曲项，形制稍大，本出胡中，俗传是汉制……五弦琵琶，稍小，盖北国所出。[③]

这不仅佐证文献记载的可靠性，同时证明本文反复提及的关于莫高窟壁画音乐图像真实性的观点是客观的。对上述三件弹拨乐器而言，画稿以及壁面绘制应该是以现实乐器作为依据的，这既是图文互证所得的真实结果，而且为唐代弹拨乐器史研究提供珍贵的图像资料。

所有不鼓自鸣乐器若按分类，弹拨乐器包括筝、竖箜篌、阮咸、五弦琵琶和曲项琵琶；打击乐器有腰鼓、答腊鼓、鼗鼓与鸡娄鼓、锣、方响、铜钹和拍板；吹奏乐器只有排箫。其中打击乐器与弹拨乐器居多，这种趋势在之前经变画不鼓自鸣乐器或菩萨伎乐乐队已有体现，说明对打击乐器与弹拨乐器的重视，是唐代莫高窟壁画音乐图像甚至唐代音乐所具有的普遍性。

二、迦陵频伽伎乐

若以音乐图像自上而下的顺序，南壁《观无量寿经变》与北壁略有差异，在不鼓自鸣乐器下方出现的是迦陵频伽乐伎而非菩萨伎乐乐队。迦陵频伽乐伎仅两身，一左一右位于主尊身后的单层单檐宫殿之内，左侧乐伎演奏排箫，右侧演奏横笛。（图 22）迦陵频伽乐伎外形与之前经变画所见一致，双翅展开，尾翼硕大，乐伎开脸和佩戴饰物同于菩萨乐伎。手持乐器轮廓明显，均双手持握做吹奏状。迦陵频伽在经变画中通常出现在象征八功德水平台之上，位于主体宫殿内的情况较为少见，按南壁《观无量寿经变》的构图判断，这一方面是由于设计的平台只有说法和乐舞两重，从空间来讲，迦陵频伽乐伎已无多余平台放置。另一方面，在整铺经变画中，只有主尊身后宫殿显得较为空旷，正好可以将两身迦陵频伽乐

① 相关文献记载与日本正仓院所藏唐代螺钿紫檀五弦琵琶图像参见本文第五章第二节相关内容。
② 图 21 直接截取自《敦煌石窟全集·音乐画卷》第 172 窟南壁《观无量寿经变》图版且为等比例放大，所以不存在人为调整图像大小的可能。
③ 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3679 页。

伎填空其间，这样既达到经变画构图的均衡效果，同时利于经变画内容完整性的表现。（图 19）

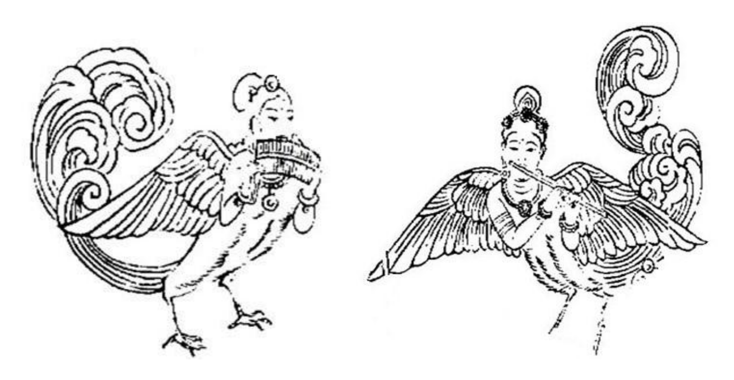


图 22 第 172 窟南壁《观无量寿经变》迦陵频伽乐伎线描图

（图像采自《敦煌舞乐线描集》，第 177 页。）

三、菩萨伎乐

南壁《观无量寿经变》中的菩萨乐伎位于八功德水平台，这部分平台坐落于主尊说法平台前方水面之上，平台下沿已接近水岸。（图 23）此平台造型不同于北壁菩萨乐伎所在的横向贯通的三段平台之组合，却与北壁迦陵频伽乐伎所在平台基本一致，（图 17）平台主体为乐舞场景，两侧又以平桥水平连接左右两身菩萨所在平台。（图 19）



图23 第172窟南壁《观无量寿经变》菩萨伎乐乐队图像

（图像采自《敦煌石窟全集·音乐画卷》，第 99 页。）

菩萨乐伎共十六身，左右双层排列，对称构图，每侧各有八身乐伎，中间为两身舞伎起舞。乐伎以跪坐或交脚姿态坐于方形地毯，身着天衣，佩戴项饰，瓔珞，臂、腕钏，部分乐伎头戴宝冠，部分则未戴宝冠，直接以垂发髻或高髻示人。由于壁画所用颜料已历经千年，所以除少量乐伎肤色为土黄色外，大部分通体呈现深褐色，据此推断，壁画绘制之初每身乐伎所施色彩也不尽相同。每身菩萨乐伎均手持乐器做演奏状，乐器轮廓基本清晰。左侧八身乐伎演奏乐器由内而外，

自上而下分别是：羯鼓、鼗鼓与鸡娄鼓、腰鼓、答腊鼓、排箫、拍板、贝、横笛，右侧为：竖箜篌、阮咸、琵琶、筝、笙、筚篥、笛和拍板。

以目前经变画壁面实际情况来看，四件鼓类乐器图像在所有乐器中辨识度最高，如羯鼓的鼓身、鼓面、鼓绳等部件在画面中均有明确表示，鼓面与鼓身呈深褐色，鼓绳土黄色，用于承放羯鼓的四脚牙床以及用于敲击的鼓槌都清晰可辨。鼗鼓与鸡娄鼓由一身乐伎兼奏，鸡娄鼓位于乐伎右侧胸前并以右手腕部固定，鼗鼓同样由右手所持，左手持鼓槌扬起于鼓面前方。鸡娄鼓外形浑圆，鼓面深褐色，以土黄色标示鼓圈，似有花纹装饰。鼗鼓为一柄叠二鼓形制，二鼓上小下大，鼓面颜色为深褐与土黄相间。此二鼓演奏方式的特殊之处在于鸡娄鼓以槌敲击，这与此前经变画中以手指敲击的方式不同。腰鼓斜向位于乐伎腰、腿之间，图像对腰鼓广首纤腹的特点描绘的极其到位，腰鼓鼓面未出现在画面中，鼓身、鼓绳以及圈状纹饰较明显。乐伎左手五指分开，位于鼓面上方，此为腰鼓所通用的击打方式，即以手拍奏。（图 24）

答腊鼓横向水平置于乐伎胸前，由鼓面、鼓身与鼓绳三部分组成，鼓面直径大于鼓身，其外观似缩短鼓身的羯鼓。按画面表示，该鼓单面蒙皮且鼓面朝下，因为其朝上一面并无鼓面，仅能看到圈状鼓身。按照乐伎演奏手型判断，其左手虎口张开卡于鼓身边缘处用于固定鼓体，右手手掌平举于鼓体正下方，做向上拍击的动作。答腊鼓图像在莫高窟唐代壁画中数量较丰富，但如南壁《观无量寿经变》如此清晰却是鲜见的，此鼓特点为单面蒙皮，左手持鼓，右手拍击。此形制与之前所见答腊鼓图像有所区别，如第 220 窟北壁《药师经变》中的答腊鼓，演奏方式同为左手持鼓，右手手指敲击，但此鼓明显为双面蒙皮。（图 25）另外，按鼓面直径与鼓身高度的比例，第 172 窟《观无量寿经变》答腊鼓明显甚于第 220 窟北壁《药师经变》中的答腊鼓。在第五章中，本文就答腊鼓的特性做过探讨，而通过今次的图像对比，就能对《通典》卷一百四十四的记载有更加准确的认识：

答腊鼓，制广羯鼓而短，以指揩之，其声甚震，俗谓之揩鼓。[①]

第 172 窟《观无量寿经变》答腊鼓图像已形象地说明其“制广”的程度，而且对于“以指揩之”的奏法，我们同样有了确切的认知。

① 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3677 页。

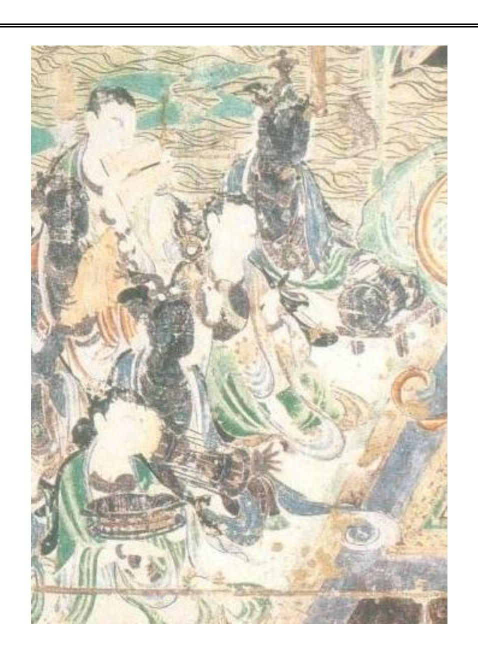


图24 第172窟南壁《观无量寿经变》菩萨伎乐乐队中鼓类乐器图像

（图像采自《敦煌石窟全集·音乐画卷》，第 99 页。）




图25 第172窟南壁《观无量寿经变》与第220窟北壁《药师经变》答腊鼓图像

（图像采自《敦煌石窟全集·音乐画卷》，第 99 页；《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷，图版 28）

图像中打击乐器除上述四件外，另有两件拍板，分别由乐队左侧第二身和右侧第四身乐伎演奏，两件拍板外观近似，每块板均上圆下方，上小下大，通体棕黄色，左侧拍板板数不清，右侧板数为七。乐伎双手握于两侧拍板中部，以双手的开合控制拍板的击打节奏与力度。（图 26）

《通典》卷一百四十四云：

拍板，长阔如手，重十余枚，以韦连之，击以代抃。（抃，击其节也。情发于中，手抃足蹈。抃者，因其声以节舞。龟兹伎人弹指为歌舞之节，亦抃之意也。）[①]

图像还是较为忠实地反映出文献中拍板具有的基本特点，只是图像拍板板数与“十余枚”不大符合，可能是壁画绘制或记载的省略。图像不见每块板的连接

① 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3680 至 3681 页。

方式，但应该与“以韦连之”相差不大。拍板的作用为“击以代抃”，也就是在音乐演奏中打击节拍，所以在菩萨伎乐乐队的语境中，拍板的作用也是如此，而且在十六身乐伎组成的乐队中，拍板编制为二，足见对拍板的重视程度。




图26 第172窟南壁《观无量寿经变》菩萨伎乐乐队中拍板图像

（图像采自《敦煌石窟全集·音乐画卷》，第99页。）

与乐队左内侧演奏鼓类乐器的四身乐伎相对的右内侧，恰好是演奏弹拨类乐器的四身乐伎，乐器自上而下分别为竖箜篌、阮咸、琵琶和筝。竖箜篌共鸣箱、肘木、琴弦、绦轸等部件均可以分辨，肘木内侧置于乐伎左腿，外侧支于地面，以双手拨弹琴弦。阮咸外观与同一经变画天乐中阮咸相似，只是由于壁面模糊，琴轴、琴弦等难以辨明，但依然可以看到琴身上品柱的存在，而且其盘圆柄直的外形特点也极其明显。乐伎左手在琴身中部按弦，右手食指蜷曲靠近拇指，两指在琴弦侧上方做弹、挑琴弦的动作，其余三指自然下垂。琵琶同样由乐伎以左手拨弹，手中是否持棙难以确定，而且由于左侧演奏筝的乐伎的遮挡，只能从画面中看到此器的梨形音箱与方形捍拨。通过先前对琵琶类乐器图像的考证，我们知道符合梨形音箱这一特点的唐代琵琶类乐器主要有直颈五弦琵琶和四弦曲项琵琶，所以在无法从图像中获知该乐器更多细节的前提下，只能概称其为琵琶。位于最下方的筝，在画面中仅出现面板、侧板以及筝尾，筝首、前岳山等由于构图原因未绘入，后岳山和筝码已模糊不清。乐伎跪坐将筝置于腿面，双手在面板上方做弹奏动作。从四件乐器器身的实际色彩看，竖箜篌共鸣箱，阮咸、琵琶以及筝面板均呈现深褐色；竖箜篌肘木，阮咸、琵琶以及筝侧面板以及阮咸琴头、筝尾均为棕黄色；阮咸和琵琶的捍拨分别以土黄和紫褐色加以表示，这种处理除乐器本身的木制因素外，说明乐器图像的绘制曾严格遵循配色的协调统一，这种情况与前述鼓类乐器配色的处理是一致的，这些都从侧面反映出经变画乐器图像具有的真实性。（图27）

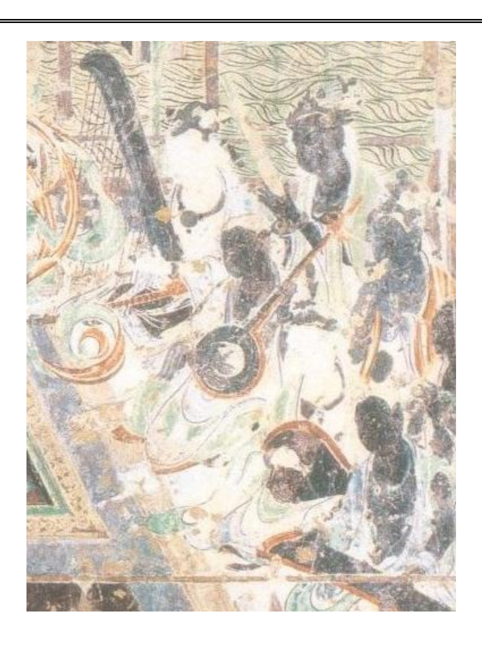


图27 第172窟南壁《观无量寿经变》菩萨伎乐乐队中弹拨类乐器图像

（图像采自《敦煌石窟全集·音乐画卷》，第99页。）

南壁《观无量寿经变》乐队共出现排箫、贝、横笛、笙、筚篥、笛等六件吹奏乐器，分别由位于乐队左右外侧的乐伎演奏，大多乐器的局部细节已不明显，只能依据器身外部轮廓和乐伎演奏体态加以判断和甄别。排箫、贝、笙和筚篥四件乐器基本可辨，排箫音管从低到高依次排列，由于管数较多，在器身中部可以看到有横向的固定装置，乐伎以口吹奏。贝通体呈白色，乐伎双手握持，口含吹嘴演奏。笙的笙管和吹管可见，笙斗被乐伎左手遮挡，未在画面中出现。筚篥外观呈土黄色，管身粗而短，吹嘴为筚篥典型的斜面，乐伎双手按孔，鼓腮吹奏。左外侧第四身乐伎口部于管身一侧以横吹方式演奏乐器，双手在另一侧按孔。此器在《总录》中为“义觜笛”，[①]《全集》称“异型笛”。[②]也就是说，两种观点都认为此器吹口位置有附加装置，只是对此装置的功能有不同认识。《总录》认为这是一种吹管装置，而《全集》认为并非吹管，只是某种吹口处突出的附加物。乐器此部分的细节已无法通过经变画准确获知，（图28）所以此器到底是义觜笛、异型笛还是其他笛类乐器，只能同前述北壁迦陵频伽乐伎横吹的乐器一样暂时搁置。但可以肯定的是，此器为横吹方式的笛类乐器，而且不论称其为义觜笛或异型笛，它归属于横笛类吹奏乐器也是无疑的，按此观点，本文暂将其称为横笛。右外侧第三身乐伎演奏乐器，《总录》定名“长笛”，[③]《全集》则为“竖笛”，[①]

① 参见牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996年，第78页。
② 参见郑汝中《敦煌石窟全集·音乐画卷》，敦煌研究院《敦煌石窟全集》，香港：商务印书馆，2002年，第99页。
③ 参见牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996年，第79页。

该乐器器身较筚篥更加细长，竖吹的方式极其明显，但对于称谓的考证，本文已在第五章第二节中做过深入探讨，[②]按本文观点，由于无法获得乐器更多细节，加之无法断定文献中“长笛”演奏方式是竖吹还是横吹，以及唐代文献记载并无“竖笛”一词的事实，[③]将其泛称为笛。



图28 第172窟南壁《观无量寿经变》菩萨伎乐乐队中弹拨类乐器图像

（图像采自《敦煌石窟全集·音乐画卷》，第 99 页。）

将上述乐器按分类统计，其结果如下：

弹拨乐器：竖箜篌一、阮咸一、琵琶一、筝一；

吹奏乐器：排箫一、贝一、横笛一、笙一、筚篥一、笛一；

打击乐器：羯鼓一、鼗鼓与鸡娄鼓一、腰鼓一、答腊鼓一、拍板二。

根据统计结果分析，南壁《观无量寿经变》菩萨伎乐乐队基本保持前述经变画乐队的特点，一方面乐队使用乐器未出现变化，另一方面打击乐器依然为乐队主体。此外应注意至盛唐时期，经变画乐队中弹拨乐器数量逐渐呈增多趋势，从中显现出乐器配置对声部平衡的注意，这与初唐时期经变画乐队打击乐器明显倍于弹拨乐器数量的情况有明显差异。由于第 220 窟南壁和第 172 窟北壁经变画乐队个别乐器难以辨识，我们以第 220 窟北壁《药师经变》与第 172 窟南壁《观无量寿经变》菩萨伎乐乐队乐器配置做一对比，可以看到弹拨乐器数量已从三件增加至四件，吹奏乐器则完全一致，所用打击乐器也基本相同，典型的如羯鼓、腰鼓、答腊鼓、拍板等乐器二者都有使用。（表 2）至于乐器的排列方式，第 172 窟南壁同样采用将鼓类乐器与弹拨乐器置于乐队左、右内侧，吹奏乐器位于外侧的做法，

① 参见郑汝中《敦煌石窟全集·音乐画卷》，敦煌研究院《敦煌石窟全集》，香港：商务印书馆，2002 年，第 99 页。

② 参见本文第五章第二节相关内容。

③ 唐代文献主要以《通典》“乐”部分，《旧唐书》“音乐志”以及《新唐书》“礼乐志”为准，经查阅，均未发现有“竖笛”一词的记载。

从配器风格的角度讲，其音乐依然是为凸显节奏与力度的变化，而从音响的实际效果而言，为避免左右两侧声音不均衡的现象，该乐队的演奏应该以轮奏为主，这些特点与之前谈到的所有菩萨伎乐乐队是一致的。

乐器分类	乐 队 名 称	
	第 220 窟北壁《药师经变》伎乐乐队	第 172 窟南壁《观无量寿经变》伎乐乐队
弹拨乐器	竖箜篌、花边阮、筝	竖箜篌、阮咸、琵琶、筝
吹奏乐器	横笛、筚篥、笛、排箫、笙、贝	排箫、贝、横笛、笙、筚篥、笛
打击乐器	拍板、腰鼓、羯鼓、都昙鼓、答腊鼓、鸡娄鼓、方响、钹	羯鼓、鼗鼓与鸡娄鼓、腰鼓、答腊鼓、拍板
其他	歌二	

表 2 第 220 窟北壁与第 172 窟南壁经变画伎乐乐队乐器分类对比

四、舞伎

南壁《观无量寿经变》菩萨伎乐乐队所在平台中间部分有两身舞伎起舞，其最显著的特点是带乐器而舞。两舞伎立于由三角形组成图案的方毯上，朝向观者相对而舞。左侧舞伎肤色呈土黄色，头戴宝冠，胸佩瓔珞，腕部饰钏，小腿处系有裹腿，赤足。肩部以下垂有棕黄与土黄两色相间的飘带，飘带“S”造型与同铺经变画不鼓自鸣乐器飘带一致。舞伎腰部固定一腰鼓，外观形制与乐队左侧腰鼓相同，鼓面、鼓身与鼓绳极为明显。舞伎双臂打开，掌心向外，五指张开做敲击鼓面的预备动作。上身前倾，胯部拖后，左腿吸，右腿立，给人以腾踏击鼓的强烈动态感。右侧舞伎周身呈深褐色，服饰与左侧舞伎相似，飘带同样从上臂缠绕下垂至地面。双臂伸向身后持一琵琶，琵琶为直颈，其余细节不明。左臂伸直握于琵琶琴颈处，右臂曲于音箱位置。身体姿态与击鼓舞伎相似，为上身向前，胯部后撤，左腿立，右腿吸，此舞伎表现的便是莫高窟壁画典型的“反弹琵琶”形象。（图 29）

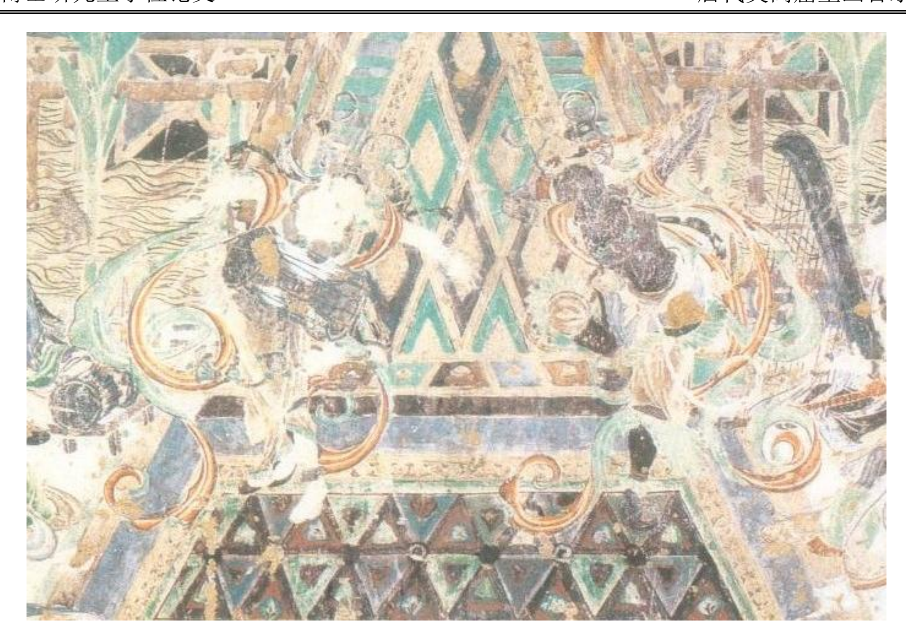


图29 第172窟南壁《观无量寿经变》舞伎图像

（图像采自《敦煌石窟全集·音乐画卷》，第99页。）

根据学术界考证，第172窟南壁的舞伎从时代来讲，应该是莫高窟“反弹琵琶”最早的图像。[①]按经变画的描述，位于左侧舞伎应该是边击鼓边起舞，所以《箫管霓裳——敦煌乐舞》将莫高窟壁画中此类舞蹈称为“腰鼓舞”。[②]右侧舞伎从身形判断，舞蹈当属显而易见，但关键在于起舞过程中是否在真实演奏琵琶。也就是说，图像呈现的这种“反弹琵琶”形式若真实存在于唐代现实的乐舞活动中，那么其所持琵琶到底是舞蹈道具还是演奏乐器。为此，学界曾进行过大量研究，综合而言，结论有二：一，认为“反弹琵琶”造型依然以舞为主；二，鉴于目前在我国新疆、西藏等地区依然存在反手演奏弦乐器的炫技式表演，所以不能否定琵琶反手弹奏在实际演奏中的可能性。[③]

首先，在唐代史籍文献中，未发现任何有关“反弹琵琶”的记载，[④]当然无记载并不能证明“反弹琵琶”的子虚乌有，因为此类图像绘制在唐代莫高窟壁画中是不争的事实，而且不止第172窟南壁一例。[⑤]但到目前，也只能确定“反弹

① 参见施萍婷《敦煌经变画》，《敦煌研究》，2011年第5期，第9页；《敦煌学大辞典》柴剑虹撰“反弹琵琶”词条，季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998年，第270页；牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996年，第336页。

② 参见王克芬、柴剑虹《箫管霓裳——敦煌乐舞》，兰州：甘肃教育出版社，2007年，第21至25页。

③ 关于学术界对“反弹琵琶”的研究结论，牛龙菲先生已在《敦煌壁画乐史资料总录与研究》中做过综述，本文不再重复，详情参见牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996年，第336至339页。

④ 查阅资料包括《通典》《旧唐书》《新唐书》《唐会要》等。

⑤ “反弹琵琶”图像出现的洞窟计有盛唐第172窟，中唐第112、231、236、237、238、240、260、369窟，晚唐第85、156、192、196窟，五代第5、22、61、98、100、108、146以及宋第55窟。参见牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996年，第336页。

琵琶”图像在当时的存在。其次，尽管发现有反手弹奏弦乐器如四弦琴、[①]冬不拉、考姆兹和托普修尔[②]等事实存在，但没有证据可以证明反弹上述乐器与反弹琵琶之前具有联系，因为可以反手弹奏只是从实际演奏的角度验证反弹琵琶的可操作性，却无法证明反弹琵琶在历史上的真实存在。另外，以南壁经变画构图来看，持琵琶舞伎位于通常舞伎所在区域而且其舞蹈状态也极其明显，与之相对的舞伎尽管双手击鼓，但其舞蹈的属性依然强于演奏。所以，对于“反弹琵琶”形象，我们依然认为其以舞为主，所持琵琶应该与腰鼓一样，本质依然是乐器，但在舞伎所在区域中，琵琶作为乐器的功能已被弱化，它更多是作为舞蹈道具出现在画面中的。

五、南壁《观无量寿经变》音乐图像的特殊性

正是由于南、北壁经变画题材同为《观无量寿经变》，所以从经变画整体风格考量，南、北壁在布局、构图以及设色的区别并不十分明显，如主体的说法场景和两侧条幅式的“十六观”“未生怨”的安排，主尊、化佛以及众菩萨形象的表现，宫殿台阁、八功德水的设计基本大同小异，但以其中音乐图像而言，南、北壁还是具有较为明显的差异。

首先，尽管南壁包含音乐图像种类与北壁一致，均为天乐，迦陵频伽伎乐和菩萨伎乐三类，但三类音乐图像在数量上不尽相同。南壁不鼓自鸣乐器共十八件，迦陵频伽乐伎两身，乐器两件，菩萨乐伎共十六身，乐器十七件，另外还有两身舞伎及其所持乐器两件，入画的各类乐、舞伎共计二十身，乐器三十九件，而北壁的数量为二十三身乐伎，三十三件乐器。其次，具体到同类音乐图像，这种差异更加突出，如迦陵频伽乐伎的数量不仅不同，而且在经变画中所处位置也是相异的，北壁的五身迦陵频伽乐伎以群像方式位于八功德水和水岸相接的平台，南壁的两身则以左右对称的构图绘于正殿两侧。第三，菩萨伎乐乐队虽然数量一致，但乐队所用乐器以及编制也具有差别。北壁舞伎持长巾起舞，而南壁舞伎分别展现腰鼓舞和“反弹琵琶”的姿态。所以，如果将“十六观”“未生怨”作为《观无量寿经变》不同于其他经变画的首要特征，那么音乐图像无疑是不同壁面或洞窟中《观无量寿经变》之间差异最具特色的部分，它在遵循经变画布局模式的前

① 西藏定日地区至今有反弹四弦琴起舞的形式。参见王克芬、柴剑虹《箫管霓裳——敦煌乐舞》，兰州：甘肃教育出版社，2007 年，第 26 页。

② 冬不拉为哈萨克民间流行的弹拨乐器，考姆兹是柯尔克孜族常用的弹拨乐器，托普修尔是新疆地区蒙古族固有的一种弹拨乐器。参见牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996 年，第 337 至 338 页。

提下，通过各类图像间的配合，乐伎与舞伎的穿插以及不同乐器之间的组合，生动地表现音乐具有的丰富性与多样性，这种对立与统一结合美学特征，正是壁画音乐图像真正的魅力所在。

至于南壁《观无量寿经变》音乐图像具有的宗教意义，本文第二节论述北壁《观无量寿经变》音乐图像时已有阐述，[①]二者应该均以《观无量寿佛经疏》和《佛说观无量寿佛经》作为基础，以不鼓自鸣乐器对应“悬处虚空，不鼓自鸣”，以菩萨伎乐乐队象征“无量诸天，作天伎乐”的方式是相通的，对于迦陵频伽伎乐的入画，南壁经变画同样以《佛说阿弥陀经》等其他净土类经典中“彼国常有种种奇妙杂色之鸟：白鹄、孔雀、鹦鹉、舍利、迦陵频伽、共命之鸟。是诸众鸟，昼夜六时出和雅音，其音演畅五根、五力、七菩提分、八圣道分如是等法”[②]的描述作为依据。音乐图像上、中、下三段式构图贯通经变画描绘的净土世界，不仅形象地表现经文涉及的音乐内容，而且用音乐与佛教符号结合的方式重新升华音乐在佛教语境下的普世价值。

小结

第 172 窟壁面音乐图像除上文论述的南、北壁《观无量寿经变》之外，在东壁门上净土经变画中绘有两身菩萨乐伎分别演奏横笛与竖箜篌，在西（正）壁龛口下沿右侧第一个壸门内绘一身乐伎演奏琵琶，（图 3）上述乐器的考证和伎乐性质在前文已有论及。总体来看，第 172 窟音乐图像较之前初唐第 220 窟，在种类上有明显丰富的趋势，如不鼓自鸣乐器和迦陵频伽乐伎，这两类音乐图像在第 220 窟壁画中寥寥可数。当然，不能忽视经变画题材对于音乐图像种类的决定性因素，但通过对初唐和盛唐时期典型洞窟中音乐图像的研究可以发现，如果将第 220 窟音乐图像作为洞窟全新风格的开创，那么在初唐到盛唐的洞窟营建历程中，以净土类经变画为主体的音乐图像已经呈现出典型的模式化样态，这在第 172 窟《观无量寿经变》中一览无余，这种“天乐+菩萨伎乐+舞伎+迦陵频伽伎乐”的音乐图像模式将在盛唐以及之后的洞窟经变画中反复大量地出现。同时应当认识到，在接受和吸纳中原绘画风格之后，莫高窟盛唐时期音乐图像已从单一

① 参见本章第二节相关部分。
② 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十二册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 347 页。

放大某一类音乐图像的方式如初唐第 321 窟北壁《阿弥陀经变》[①]中三十六件之多的不鼓自鸣乐器，第 220 窟北壁《药师经变》中二十八身的庞大菩萨伎乐乐队，逐渐改变为第 172 窟《观无量寿经变》为代表的对不同种类音乐图像间均衡的追求，这说明至盛唐时期，经变画音乐图像已逐渐形成独特的模式和风格，其中既有对前代的继承，又有自成一体的创新，这种特点与盛唐时期的莫高窟艺术是完全协调和同步的。

具体到同一类音乐图像，这种继承与创新的方式显而易见。以菩萨伎乐乐队为例，乐器配置反映的乐队风格与初唐时期是一致的，乐队使用的常规弹拨乐器如竖箜篌、琵琶和筝，吹奏乐器如排箫、笙和筚篥，打击乐器如羯鼓、腰鼓、答腊鼓和拍板等均有出现，而且打击乐器数量居乐队之首，证明盛唐时期菩萨伎乐乐队音乐继续以龟兹、西凉等音乐中节奏快速、力度鲜明的特点为主，而弹拨乐器数量较之初唐时期的增加，又是盛唐时期音乐图像寻求创新的例证。经变画中舞伎在位置和形式等方面与初唐时期基本一致，即位于菩萨伎乐乐队之间相对起舞，但到盛唐时期，舞种已从具“胡旋”特点的舞蹈扩展为持长巾起舞、击腰鼓而舞以及“反弹琵琶”起舞，而且第 172 窟南壁“反弹琵琶”图像是莫高窟的首次出现，这些都说明盛唐舞伎图像在遵循构图程式化的前提下，逐渐突出其内容的丰富性。由于历史记载的匮乏，时至今日我们也难以确言盛唐壁画中各类舞蹈的源流，但新的乐舞图像元素的出现与盛唐时期河西地区和中原内地交流日益广泛的大背景应该是密切关联的。除此之外，佛教在盛唐时期河西地区的兴盛也直接催化莫高窟艺术的繁荣，尤其以《观无量寿经变》为代表的净土经变画在莫高窟急剧增多，这种潮流也使经变画音乐图像的内容和形式趋于成型，并且一直延续至中、晚唐时期的经变画中。

① 第 321 窟北壁经变画在《敦煌莫高窟内容总录》中定名《阿弥陀经变》，在《敦煌学大辞典》中，施萍婷先生将其称为《无量寿经变》。参见敦煌文物研究所编《敦煌石窟内容总录》，北京：文物出版社，1982 年，第 118 页；《敦煌学大辞典》施萍婷撰“第 321 窟无量寿经变”词条，季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 119 页。

第七章 以第 112 窟为代表的中唐时期莫高窟壁画音乐图像

敦煌的中唐时期，学界又称为吐蕃统治时期，其时限约在 786 至 848 年之间。[①]此时敦煌石窟的发展在初、盛唐艺术积淀的基础上又迎来一个新的阶段，而社会政治的变迁通常被认为是此阶段石窟艺术风格的首要成因："吐蕃王朝于天宝以降尽取河西诸郡以后，苦攻敦煌十余年，未克。最后，敦煌民众'粮械皆竭'，始以'毋徙佗境'为条件接受吐蕃统治。"[②]本文之前提到，政治渗透于社会文化的各个环节，也就自觉或不自觉地影响着艺术的走向，艺术作为社会文化的直接反映，同样融合政治和意识形态的倾向。那么，中唐时期社会政治的变动和宗教信仰的变迁，也就毫无疑问导致石窟中新的素材和风格的出现，正如史苇湘先生所言："莫高窟吐蕃时代艺术与盛唐艺术有着不可分割的联系，但窟形、龛形和壁画内容都有显著变化，其中最为突出的是每窟经变数量增多……洞窟在制作上十分考究，覆斗形窟顶，方整的四壁、盝顶帐形龛以及佛床、壸门，无不严整、精巧；一壁之上，不仅画二至四铺经变，而且在下部还画了十二至十四扇屏风。"[③]对于上述"重构性"的原因，沙武田先生在《吐蕃统治时期敦煌石窟研究》中做了深入探查，归纳起来，包括吐蕃统治时期民族政策对社会信仰的干预，吐蕃政权对佛教的支持以及佛教传播与寺院经济的发展，社会整体对石窟营建的普遍支持，敦煌与中原汉地间艺术的交流等。[④]

在中唐莫高窟艺术风格自成一体的同时，音乐图像作为石窟中不可或缺的部分也显现其独特的峥嵘。仅以石窟构成而论，一窟之内经变画和屏风画数量的增多直接导致音乐图像的丰富，但同时，从前期经变画通壁绘制的方式到对壁面利用的最大化，经变画尺幅的收缩必然挤压音乐图像在画面中所占的空间，以菩萨伎乐乐队为例，乐队数量的增加就意味着乐队规模的减小。另外，由于经变画主题从单一的净土系列扩展为各类佛教宗派思想的展现，其中音乐图像具有的功能也开始逐渐扩大。当然，创新永远是以继承为前提的，纵观中唐时期莫高窟音乐

① 关于敦煌中唐时期的具体划分，参见本文绪论部分相关内容。
②《敦煌学大辞典》李永宁撰"中唐敦煌石窟艺术"词条。季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 41 页。
③ 史苇湘《关于莫高窟内容总录》，敦煌文物研究所编《敦煌石窟内容总录》，北京：文物出版社，1982 年，第 181 页。
④ 参见沙武田《吐蕃统治时期敦煌石窟研究》，北京：中国社会科学出版社，2013 年，第 138 至 169 页。

图像，其构图和布局依然沿袭自初唐形成经盛唐时期固定的普遍模式。为了更好地提炼与把握中唐时期莫高窟音乐图像的整体特征，本文在一系列音乐图像较丰富的洞窟[①]中选择第 112 窟作为个案进行研究，一方面鉴于莫高窟中唐时期壁画艺术的核心特点在第 112 窟中均有反映，它是本时期极具代表性的洞窟，另外，该窟作为吐蕃统治敦煌早期营建的石窟，其艺术特点明显带有从盛唐到中唐时期的过渡痕迹，[②]而且从音乐图像而言，其壁面所绘乐器、乐伎、舞伎等图像的详实及其包含乐器配置、乐队编制、乐舞组合等方面的信息，在本时期洞窟中都首屈一指。

第一节 第 112 窟基本情况

第112窟位于莫高窟第96窟“北大像”南侧崖面第二层，该窟为第二层南起首座洞窟，其西北向是第111窟，第113窟在南侧与其相邻。（图1）本窟主室为覆斗形顶，西（正）壁开龛。营建时代中唐吐蕃统治时期，宋、清两朝对此窟进行过不同程度的重修，如甬道顶部说法图为宋时绘入，龛内一佛二弟子二菩萨的唐代塑像在清代经过修整。[③]（图2）

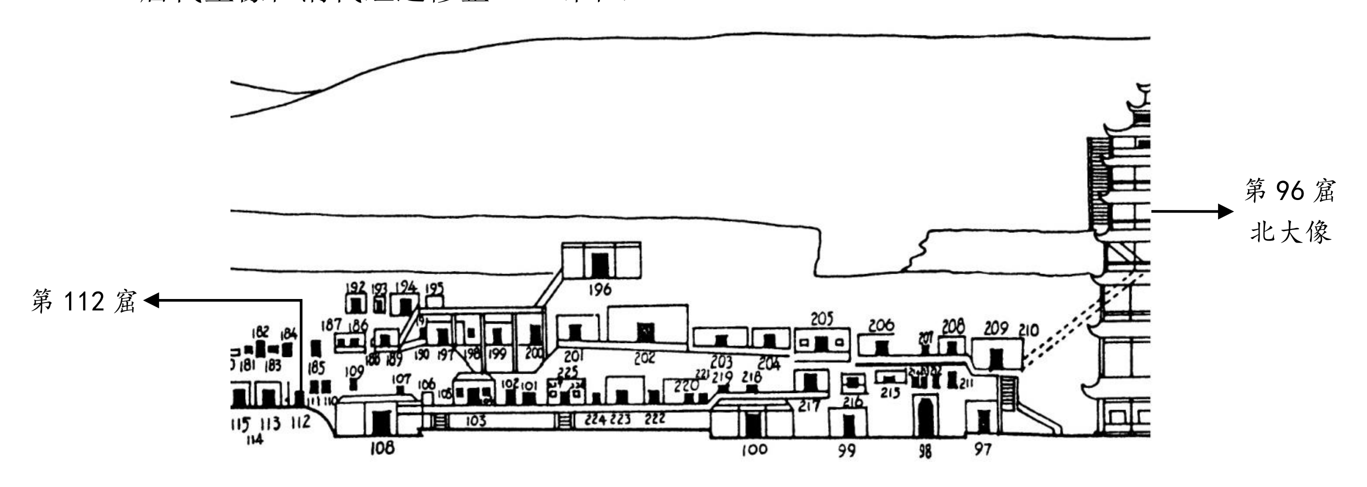


图 1 莫高窟第 112 窟位置示意图

（图像采自《敦煌学大辞典》，附录《莫高窟石窟位置图》。）

① 中唐时期音乐图像较为丰富的洞窟计有第 112、154、158、159、180、197、200、201、231、237、358、359、360、361、369、386 等窟。参见庄壮《敦煌石窟音乐》，甘肃人民出版社，1984 年 7 月，第 79 至 88 页；牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，敦煌文艺出版社，1996 年，第 90 至 140 页。

② 参见《敦煌学大辞典》段文杰撰“第 112 窟”词条，季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 58 页。

③ 参见敦煌文物研究所《敦煌石窟内容总录》，北京：文物出版社，1982 年，第 35 至 36 页。

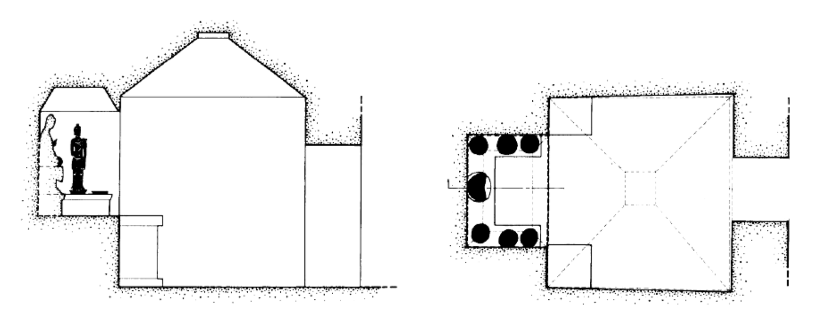


图2 第112窟主室形制剖面图与平面图

（图像采自敦煌研究院《敦煌石窟鉴赏丛书》第三辑第八分册，甘肃人民美术出版社，1990 年，第 10 页。）

第 112 窟主室藻井绘云头团花井心，窟顶四披中部各绘趺坐佛一身，其余空间布满千佛图像。西壁龛形为盝顶帐形龛，龛顶绘棋格团花图案及佛、菩萨图像，佛龛四披之上联珠纹、卷草纹和帷幔图案交相呼应，三壁绘六幅屏风画，表现“九龙灌顶”“剃度说法”等内容。龛内佛床呈马蹄形，其上塑一佛二弟子二菩萨的五身一铺造像，主尊坐姿呈跏趺坐，佛坐有一牌坊式背屏，由于经清代重修，现仅能依稀分辨其中的唐代风貌。佛床下的壸门中绘有伎乐图像，刻画乐伎持乐器演奏的状态。佛龛外帐门两侧分别绘《文殊变》与《普贤变》，其上方各有一身飞天相互对应。南、北二壁各绘两铺经变画，南壁东侧为《观无量寿经变》，西侧是《金刚经变》，北壁东、西分别绘《药师经变》与《报恩经变》，下部同样绘屏风画，但大多已残损，无法辨认。东壁门上部为《降魔变》，南、北两侧分别绘《大势至变》和《观音经变》。[①]（图 3）

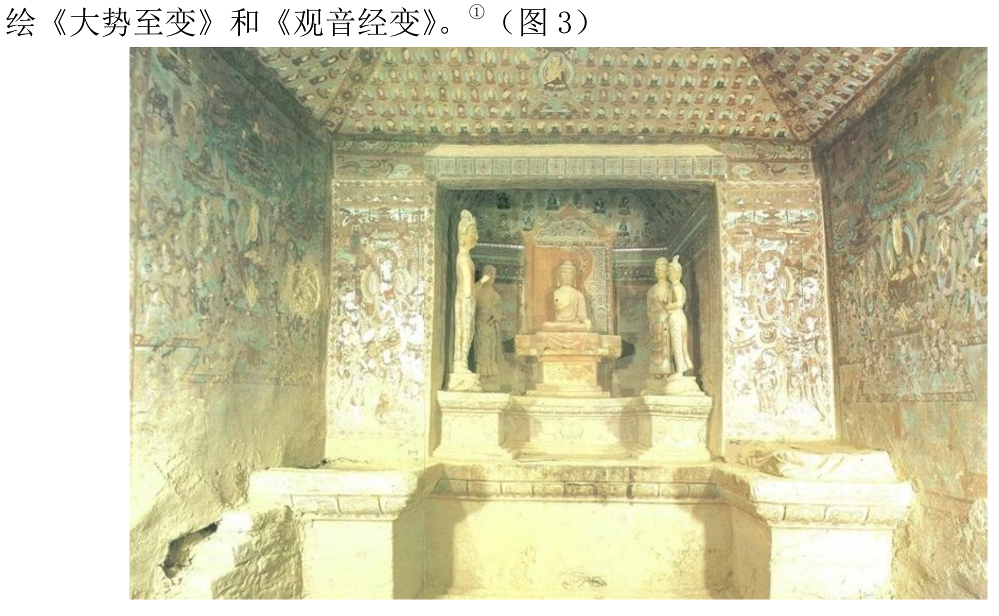


图 3 第 112 窟主室西壁佛龛及西披，南、北壁局部

（图像采自《敦煌是窟鉴赏丛书》第三辑第八分册，兰州：甘肃人民美术出版社，1990 年，图版 1。）

① 参见敦煌文物研究所《敦煌莫高窟内容总录》，北京：文物出版社，1982 年，第 35 至 36 页；《敦煌学大辞典》段文杰撰“第 112 窟”词条，季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 58 至 59 页；赵声良《莫高窟第 112 窟的艺术》，敦煌研究院《敦煌石窟鉴赏丛书》第三辑第八分册，兰州：甘肃人民美术出版社，1990 年，第 1 至 9 页。

在《敦煌莫高窟供养人题记》中，第112窟仅有一条据伯希和笔记补入的题记："释门开元寺仓座沙门圆满一心供养"，[①]所以该窟营建的具体时代，已无确凿证据证明。目前在《敦煌莫高窟内容总录》《中国石窟·莫高窟》第四卷以及《敦煌学大辞典》中对于该窟为中唐吐蕃统治早期营建观点的提出，大多基于该窟窟形、龛形、正壁以及四壁经变画的设计和布局既有承袭自盛唐石窟风格的痕迹，又显现出典型的中唐石窟特征。首先，窟形依然为覆斗形顶加西壁开龛的殿堂式结构，这种形式自初唐发展至盛唐时期，已成为唐代常用的窟形结构，但龛形已从之前的梯形开龛演变为盝顶帐形方式，其源自对现实居室帷幕之效仿，始自莫高窟盛唐时代，为中唐时期惯用龛形，而且屏风画在本窟的大量出现，也是此前洞窟鲜见的，屏风画仿照唐代宫廷"六扇联屏"的方式，在石窟中具有拓展经变画内容和空间的功能，其与盝顶帐形龛的设计均是中唐石窟艺术进一步走向社会化的明证。其次，第112窟所绘经变画有九铺之多，其中包含的佛教思想尽管已突破净土系一枝独秀的局面，但从题材而言，除较为罕见的《金刚经变》外，大部分依然沿用初、盛唐常用的经变画，如《观无量寿经变》《药师经变》《文殊变》《普贤变》等，因而与之相应的经变画布局也大多遵循唐前期传统法则，如净土类《观无量寿经变》与《药师经变》对应，《文殊变》与《普贤变》对应，当然，也有《金刚经变》对应《报恩经变》的特殊情况出现。[②]（图 4）所以，第112窟在经变画数量、题材以及布局三个方面均折射出对前期的继承与创新。另外，本窟壁画的画风也逐渐形成本时期所特有的风格，人物描绘舍弃盛唐时期浓墨重彩的方式，造型以线描为主，突出结构的严谨和画面的细腻，而石绿、土黄以及云母粉等色彩的使用，既与线描方式相得益彰，也使整体风格从雄强大气转变为细致入微，丝丝入扣。山水画同样跳出前期青绿山水的窠臼，墨线勾勒和淡彩晕染的技法，彰显本时期山水画详略得当，散淡俊逸的独特韵味，此种画风也在后世壁画发展中走向固定与成熟。那么，音乐图像作为石窟壁画的组成部分，伴随中唐时期石窟总体趋势，必然会做出新的调整与适应。在以下章节

① 敦煌研究院《敦煌莫高窟供养人题记》，北京：文物出版社，1986年，第55页。
② 莫高窟中《金刚经变》与《报恩经变》相对应的方式首见于盛唐第31窟南、北壁面，但这种方式在中唐以前的莫高窟极为少见，因此沙武田先生将此归为中唐时期洞窟"重构性"的表现之一。参见沙武田《吐蕃统治时期敦煌石窟研究》，北京：中国社会科学出版社，2013年，第17页。

中，本文将继续以经变画作为音乐图像研究的基础，在对第 112 窟音乐图像做深入分析后，归纳以此为代表的中唐音乐图像具有的特点，以及本时期音乐图像在唐代莫高窟音乐图像中体现的承上启下的重要作用。

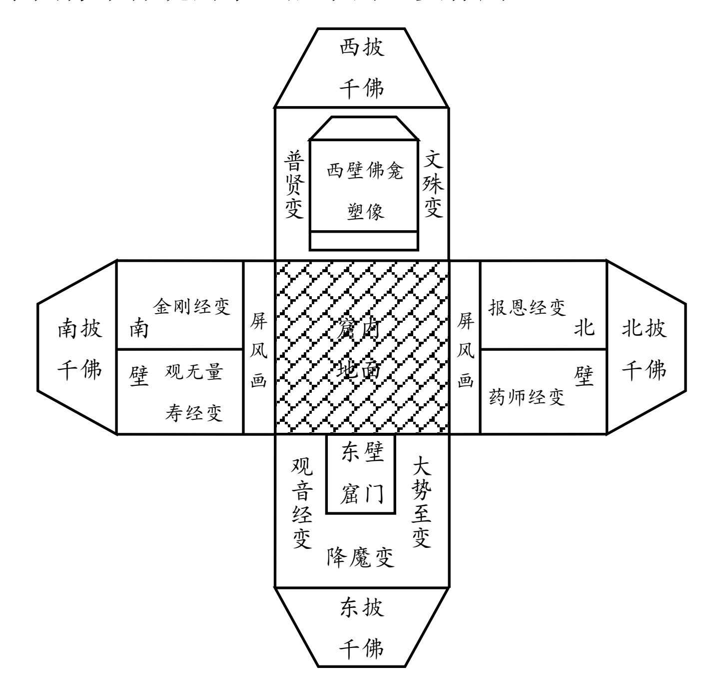


图4 第112窟主室图像布局示意图

（图像为笔者绘。）

第二节 第 112 窟北壁《药师经变》中的音乐图像

就第 112 窟音乐图像在石窟壁面的位置而言，其与前述第 220 窟和第 172 窟一致，集中出现在南、北壁面经变画中，这已成为莫高窟音乐图像的共性。由于本窟南、北二壁各绘两铺不同题材经变画，故本文将按照先北壁后南壁，先东侧再西侧的顺序逐个描述分析。北壁东侧所绘经变画为《药师经变》，此画较之前初唐第 220 窟北壁所绘《药师经变》，首先从画幅来讲，已从通壁减缩为只占壁面二分之一空间。正是由于壁面的压缩，使《药师经变》原本以条幅形式展现的“九横死”和“十二大愿”场景未出现在经变画左右两侧。当然，“九横死”和“十二大愿”极有可能被绘制在经变画下部的屏风画中，如果推测确实，那么这种布局应类同藏经洞绢画 MG 17673《观无量寿经变》对“十六观”和“未生怨”的安排。[①]由于此部分壁面残损较为严重，目前已无法确定屏风画是否就是上述内容的展现。其次，第 112 窟《药师经变》所依据佛教原典为唐玄奘译《药师琉

① 参见本文第三章第二节相关内容。

璃光如来本愿功德经》，[①]此与第220窟《药师经变》所据隋达摩岌多译《佛说药师如来本愿经》也是相异的。经变画中的主尊仅有药师佛一身，左右分别绘日光菩萨与月光菩萨。另外，通常《药师经变》中如“悬幡”“燃灯”等符号式的图像也未其中出现，只是在画面最下部绘入“十二药叉神将”[②]成为本窟《药师经变》最为显著的特征。

整幅经变画自上而下由四部分组成，纵向构图，最上部分为宫殿建筑，主体采用单层单檐式宫殿，宫殿后部接东西横贯画面的廊庑，廊庑檐顶又起三座小型建筑，中间为歇山顶式宫殿，一佛二菩萨端坐殿内，两侧各有一六角攒尖式阁楼，四组“化佛”图像填充其间。横向廊庑又向南延伸，与东、西两座歇山顶式配殿相连。宫殿建筑中除位于画面最上部歇山顶式宫殿以仰视角度绘制外，其余均采用俯视角度，使画面建筑极具纵深感。画面主体为说法场景，佛与二菩萨身后各有一三层华盖，其余听法菩萨与弟子均围绕主尊向心式排列，画面紧凑又不失层次。说法场景前部接水池平台，平台四周有勾栏环绕，其上有八身菩萨乐伎和一身舞伎组成经变画乐舞场景，此平台中间有一平桥连接画面最下方十二药叉神将所在平台，两侧又以平桥横向连接东、西菩萨平台。（图5）

① 参见赵声良《莫高窟第112窟的艺术》，敦煌研究院《敦煌石窟鉴赏丛书》第三辑第八分册，兰州：甘肃人民美术出版社，1990年，第6页。

②《药师琉璃光如来本愿功德经》经文曰：“尔时，众中有十二药叉大将，俱在会坐，所谓：

宫毗罗大将　伐折罗大将
迷企罗大将　安底罗大将
頞你罗大将　珊底罗大将
因达罗大将　波夷罗大将
摩虎罗大将　真达罗大将
招杜罗大将　毗羯罗大将

此十二药叉大将，一一各有七千药叉以为眷属，同时举声白佛言：‘世尊，我等今者蒙佛威力，得闻世尊药师琉璃光如来名号，不复更有恶趣之怖，我等相率皆同一心，乃至尽形归佛法僧，誓当荷负一切有情为作义利饶益安乐……’”参见大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十四卷，台北：新文丰出版公司影印，1992年，第408页。

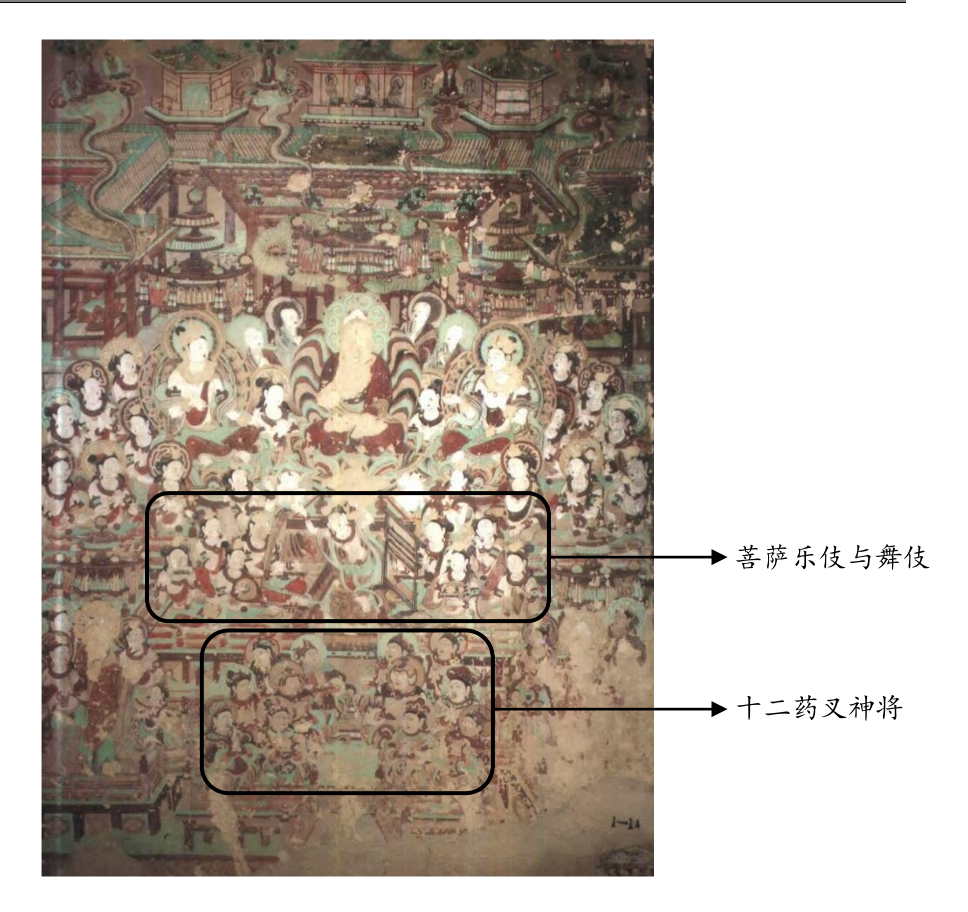


图5 第112窟北壁《药师经变》

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版 59）

一、菩萨伎乐

根据以上对经变画描述，第 112 窟北壁东侧《药师经变》中音乐图像较为单一，仅有菩萨伎乐与舞伎，此前净土经变画出现的天乐、迦陵频伽伎乐等均未入画，这与初唐第 220 窟北壁《药师经变》是一致的。本窟《药师经变》中菩萨乐伎共有八身，与一身舞伎共同组成一支完整的伎乐乐队。乐队排列与通常的菩萨伎乐乐队相同，以经变画纵向轴线左右对称。菩萨乐伎为典型的菩萨装，均交脚端坐于平台方毯之上，头戴“山”形冠，额间有白毫，双眉以石绿色描画，耳垂佩耳珰，胸前饰瓔珞，腕钏与臂钏清晰可见。上身着袒露右肩的褐色天衣，腰间系石绿色腰裙，下身为褐色长裙。菩萨乐伎均双眼全睁，法相庄严，面部和肌肤呈现本窟壁画特有的云母粉色泽，使乐伎更加栩栩如生，令观者身临其境。此外，在菩萨伎乐乐队上部，各绘一身化生童子左右对称，遍体施以云母粉，举手投足似伴随音乐起舞，形象憨态可掬，为整铺经变画平添几分活泼妙趣。（图 6，以黑色虚线框标示）

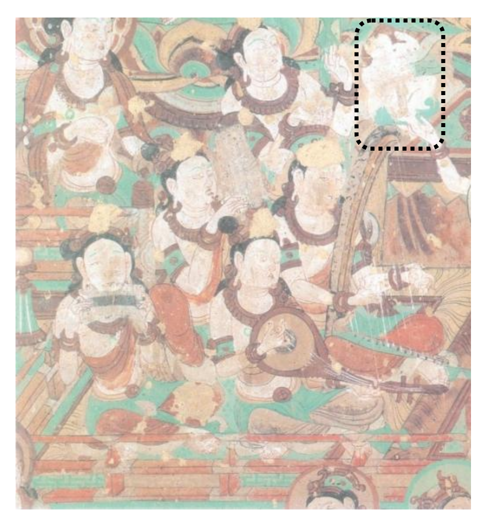
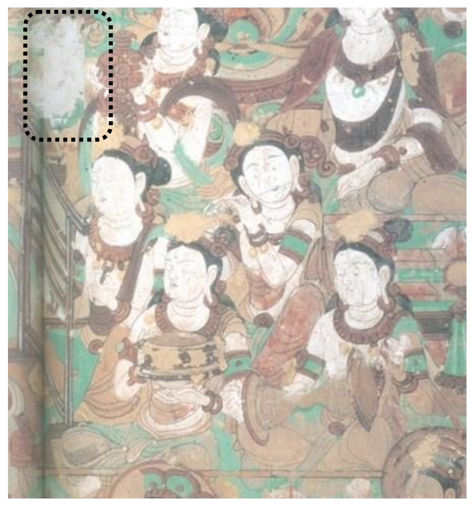



图6 第112窟北壁《药师经变》菩萨伎乐乐队图像

（图像采自《敦煌石窟全集·音乐画卷》，第 100 至 101 页。）

左侧四身乐伎所演奏乐器，由内而外自上而下分别为：竖箜篌、阮咸、拍板和排箫，右侧四件乐器依次为：方响、答腊鼓、横笛和腰鼓。由于经变画此部分壁面图像清晰，所以大多乐器细部信息可以准确获知，如竖箜篌绘十三根白色琴弦，十三根弦柱同样可辨。拍板板数为五，排箫管数约为十。方响由簨与虡两大部件组成，乐伎双手持槌演奏，未见发音体，可能是画面绘制时的省略。横笛吹孔明显，按音孔未在画面出现，但以乐伎演奏姿态判断，为横笛无疑。（图6）上述五件乐器源流在前文已有详细考证，加之形制与第220窟和第172窟经变画中相当，故不再重复。

位于乐队左侧内部的乐器，形制较为独特，由音箱、琴颈和琴头三部分组成，琴轴与琴弦均为四根，白色琴弦极为明显。音箱面板中心有一圆形捍拨，上有环状纹饰。琴颈上有品柱装置，但数量不清。乐伎左手按弦，右手以兰花指手型弹弦。（图7）按本文先前结论，壁画中阮咸类与琵琶类乐器图像的琴颈与音箱造型是有显著区别的，通常阮咸类琴颈与音箱为分体式，琵琶类则是一体式，（图8）但该乐器却是明显的一体式造型，除此之外，此器所有特征均与阮咸相近，如四弦，有品柱，圆形音箱，圆形捍拨等。在《总录》和《全集》中，此器均被辨识为阮咸。[①]另外，此器独特的外形引起牛龙菲先生的注意，故其注释为："长颈，直项，四弦，音槽（音箱）形似匏壳"。[②]从音箱外形的规整度看，其与通常壁画所见的木制音箱的确有些许差别，且面板似镶嵌入音箱之中。另外，牛先生关于

① 参见牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996 年，第 95 页；郑汝中《敦煌石窟全集·音乐画卷》，敦煌研究院《敦煌石窟全集》，香港：商务印书馆，2002 年，第 101 页。

② 牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996 年，第 95 页。

音箱为匏壳的推测，也暗示了音箱与琴颈的一体方式。由于缺乏史料佐证，我们无法确定该乐器的音箱材质，但鉴于此器形制特点与莫高窟壁画中阮咸图像更加接近，加之前人均称其为阮咸，故本文同样以阮咸称之。



图7 第112窟北壁《药师经变》阮咸图像

（图像采自《敦煌石窟全集·音乐画卷》，第100页。）




图8 第220窟南壁《西方净土变》阮咸与第172窟南壁《观无量寿经变》琵琶图像

（图像采自《敦煌石窟全集·音乐画卷》，第90、99页。）

与演奏阮咸乐伎相对应的右侧乐伎手持答腊鼓演奏，此鼓由鼓面与鼓体组成，鼓面直径明显大于鼓体直径，鼓体正面部分壁画剥落，故无法确定是否有鼓绳。乐伎右手拇指和其余四指分别卡于鼓身上下两端，右手平伸于鼓体下方，做向上拍击的动作。（图9）以画面中乐伎手指持握方式判断，鼓体上部似无蒙皮，此与第172窟南壁《观无量寿经变》中答腊鼓形制相同。通过本文的考证，从初唐至盛唐再到本窟经变画中的答腊鼓持鼓方式均为单手卡持并水平置于胸前，奏法同为单手在下端鼓面向上拍击，因此可以断定唐代答腊鼓持鼓方式与奏法应与图像所示一致。（图10）



图9 第112窟北壁《药师经变》答腊鼓图像

（图像采自《敦煌石窟全集·音乐画卷》，第 102 页。）




图10 第172窟南壁《观无量寿经变》与第220窟北壁《药师经变》答腊鼓图像

（图像采自《敦煌石窟全集·音乐画卷》，第 99 页；《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷，图版 28）

画面最右侧位置的乐伎演奏乐器为腰鼓，此鼓由鼓面与鼓体两部分构成，具典型的“广首纤腹”特征，双面蒙皮，无鼓绳装置，鼓面包裹鼓体端口，右侧鼓面微微隆起。鼓体外形呈沙漏状，中部为球形，线条流畅，周身妆绘纹饰。乐伎将鼓置于两膝之上，双手拍击两侧鼓面。（图11）从外观分析，此鼓与初唐时期腰鼓图像最大的差别在于鼓绳的有无，而且鼓体外形也有一定差异，但与晚唐时期壁画中的腰鼓图像极其相近，（图12）这恰好可以说明腰鼓作为“广首纤腹”形制的鼓类乐器之泛称，应该涵盖多种外形大同小异的腰鼓，这与林谦三先生对腰鼓的考证结论是相同的：“（细）腰鼓因其形制、奏法的传来经历不同，而有种种（细）腰鼓，泛滥一时。其目有：腰鼓、正鼓、和鼓、都昙鼓、毛员鼓……等。这一些都在隋唐时盛极而衰，宋以后所存无几。”[①]而且本窟壁画腰鼓图像与日本正仓院所藏唐代瓷质腰鼓框外形接近，（图13）因而推测壁画腰鼓图像是以瓷质

① 林谦三著，钱稻孙译《东亚乐器考》，上海：上海书店出版社，2013 年，第 134 页。

鼓体的腰鼓为绘制蓝本的。综合图像，我们认为唐代腰鼓的鼓体材质应该包括木质和瓷质，这与《通典》卷一百四十四得记载是完全吻合的：

近代有腰鼓，大者瓦，小者木，皆广首而纤腹。①

而由于木质本身的特性，在使用过程中干燥或潮湿的环境极易使鼓体变形带来鼓面音准的问题，所以木质鼓身的腰鼓往往通过鼓绳装置来随时调节音高；瓷质腰鼓其鼓体不易受温度或湿度的影响，所以此类腰鼓中并无鼓绳出现。



图11 第112窟北壁《药师经变》腰鼓图像

（图像采自《敦煌石窟全集·音乐画卷》，第101页。）




图12 第220窟南壁《西方净土变》与第156窟北壁《宋国夫人出行图》腰鼓图像

（图像采自《敦煌石窟全集·音乐画卷》，第90、162页。）

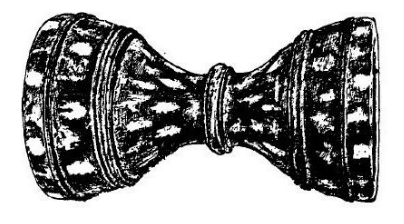


图13 正仓院藏三彩釉腰鼓框

（图像采自林谦三著，钱稻孙译《东亚乐器考》，上海：上海书店出版社，2013年，第528页。）

① 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988年，第3676页。

壁画八件乐器图像中，弹拨乐器共出现两件，分别是竖箜篌和阮咸；吹奏乐器为排箫和横笛；打击乐器有拍板、方响、答腊鼓和腰鼓，此编制依然沿袭初、盛唐菩萨伎乐乐队中打击乐器数量最多的特点，而且每件乐器在整个乐队中的排列位置也基本同于初、盛唐时期，这表明唐代音乐突出节奏和力度对比的风格与莫高窟壁画的展现是一致的，而且从目前来看，初、盛、中唐三期石窟壁画中的菩萨伎乐乐队均将上述特征作为一种通用模式。另外，中唐时期经变画画幅减小所连带的伎乐乐队编制压缩是可想而知的，但通过表 1 对三期所用乐器对比后发现，这种压缩是有规则的，一方面中唐缩减后的乐队依然保证各类乐器种类间的比例与初、盛唐时期相当；另一方面，中唐第 112 窟北壁《药师经变》伎乐乐队乐器基本在初、盛唐时期乐队中出现，说明这些乐器在唐代莫高窟壁画甚至唐代现实音乐中的重要性。

乐器分类	乐 队 名 称		
	初唐第 220 窟北壁《药师经变》伎乐乐队	盛唐第 172 窟南壁《观无量寿经变》伎乐乐队	中唐第 112 窟北壁《药师经变》伎乐乐队
弹拨乐器	竖箜篌、花边阮、筝	竖箜篌、阮咸、琵琶、筝	竖箜篌、阮咸
吹奏乐器	横笛、筚篥、笛、排箫、笙、贝	排箫、贝、横笛、笙、筚篥、笛	排箫、横笛
打击乐器	拍板、腰鼓、羯鼓、都昙鼓、答腊鼓、鸡娄鼓、方响、钹	羯鼓、鼗鼓与鸡娄鼓、腰鼓、答腊鼓、拍板	拍板、方响、答腊鼓、腰鼓

表 1 第 220 窟、第 172 窟和第 112 窟经变画伎乐乐队乐器分类对比

二、舞伎

如前所述，经变画画幅缩减同样使《药师经变》中舞伎从通常的两身减少为一身，该舞伎身体重心基本与经变画纵向轴线重合，其外形装饰及配色与两侧菩萨乐伎相似，“山”字冠、白毫、耳珰、瓔珞、腕钏齐全,肌肤颜色呈云母粉。上身袒露，腰系腰围，下身穿褶裥舞裙，赤足。双臂展开，小臂上举，手心向上，双肩搭有石绿色长巾垂于腰际，胯部以上的身体向右侧微倾。左脚立于毯上，脚趾上翘，左腿做吸腿动作，脚心向前，图像应为同时做摆臂、扭胯、下蹲等一系列舞蹈动作的定格。（图14）唐代莫高窟壁画中此类双手持长巾或身上垂有长巾起舞的舞种，在王克芬与柴剑虹先生的《箫管霓裳——敦煌乐舞》中均以“巾舞”

称之，其中两身对舞为“双人巾舞”，一身起舞称“单人巾舞”。[①]关于“巾舞”的考证，本文第六章已有涉及，本窟经变画与莫高窟此类舞蹈图像在舞伎服饰、奏乐所用乐器等方面基本类似，却与历史记载差异较大，[②]当然，佛教语境中的舞蹈图像不论其形象、衣饰还是功能、本质，自不可能与现实舞蹈相提并论，但如果以“艺术源自生活”的普遍规律视之，莫高窟“巾舞”图像作为从初唐延续至晚唐甚至五代时期的经变画主要舞种之一，其与唐代现实舞蹈间千丝万缕的联系也是不能忽略的。

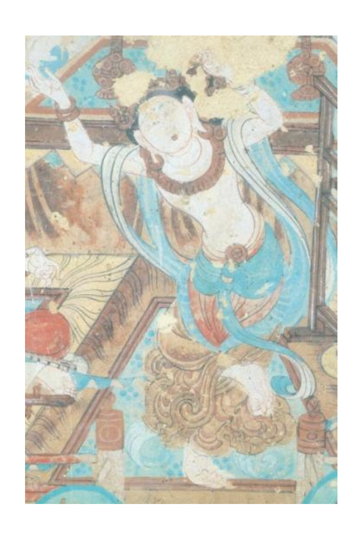


图14 第112窟北壁《药师经变》舞伎图像

（图像采自《敦煌石窟全集·音乐画卷》，第100页。）

三、《药师经变》音乐图像的特殊性

通过上文讨论，该经变画音乐图像仅有菩萨伎乐一类，位于说法场景与十二药叉神将平台之间，由八身菩萨乐伎与一身舞伎组成，乐队规模变小的直接原因来自所在壁面经变画数量增加导致的空间压缩，而音乐图像种类的单一则与经变画题材有着密切的联系。当然，不论音乐图像数量和种类如何变化，其具有的宗教功能其实并未发生改变，因为我们以本窟《药师经变》所依唐玄奘译《药师琉璃光如来本愿功德经》对照第220窟《药师经变》所据隋达摩岌多译《佛说药师如来本愿经》后发现，不论是经文中对音乐的描写还是对应经变画中出现的音乐图像，都是完全一致的。

---

① 参见王克芬、柴剑虹《箫管霓裳——敦煌乐舞》，兰州：甘肃教育出版社，2007年，第12至21页。

②《通典》卷一百四十六记载：“当江南之时，巾舞、白纻、巴渝等，衣服各异。梁以前，舞人并十二人，梁武省之，咸用八人而已。令工人平巾帻，绯褶。舞四人，碧轻纱衣，裙襦大袖，画云凤之状，漆鬟髻，饰以金铜杂花，状如雀钗，锦履。舞容闲婉，曲有姿态……乐用钟一架，磬一架，琴一，一弦琴一，瑟一，秦琵琶一，卧箜篌一，筑一，筝一，节鼓一，笙二，笛二，箫二，篪二，叶一，歌二。”参见杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988年，第3716至3717页。

《佛说药师如来本愿经》开篇就将佛说法的场景放在“乐音树”下：

如是我闻：一时，婆伽婆游行人间，至毘舍离国，住乐音树下，与大比丘众八千人俱、菩萨三万六千……大众围绕于前说法。①

这与《药师琉璃光如来本愿功德经》的描述是相同的，只是部分词语的翻译和措辞有差异：

如是我闻：一时，薄伽梵游化诸国，至广严城，住乐音树下，与大苾刍众八千人俱，菩萨摩诃萨三万六千……无量大众恭敬围绕而为说法。②

“乐音树”不见记载，但莫高窟壁画中有《树下诞生》《树下观耕》《树下思惟》等佛传故事画，③藏经洞所藏绢画 Ch.liii.001 题名同样为《树下说法图》，④这些图像中佛所在场景均为树下，据此推测，“乐音树”可能是经文为表现佛法如音乐般无所不在又优美动听而虚构的可以发出乐音的树木，但在经变画佛说法场景中并未发现与“乐音树”相关图像，第 220 窟和第 112 窟皆是如此。

接下来与音乐相关的内容在药师佛所发“第十二大愿”以及对药师佛进行供养的方式中出现，两部经典所言基本一致，同为“鼓乐众伎，皆令满足”“以伎乐而为供养”“鼓乐歌赞，右绕佛像”，⑤这一部分在经变画中以菩萨伎乐乐队形式出现，所以音乐图像不仅展现佛教所谓“理想世界”的美好，而且兼具赞颂和供养佛的意义。此外，由于经文本身未涉及天乐、迦陵频伽伎乐等内容，所以不论是第 220 窟还是本窟《药师经变》，均未发现相关音乐图像入画。可见，尽管莫高窟经变画音乐图像在布局、构图等方面表现出程式化的特征，但其作为经变画极具特点的部分，依然可以起到辅助区分不同题材经变画的作用，从这个角度讲，其与第 220 窟《药师经变》中的长幡和灯架图像以及本窟《药师经变》中的“十二药叉神将”图像所具有的功能是相同的。

第三节 第 112 窟北壁《报恩经变》中的音乐图像

第 112 窟北壁与东侧《药师经变》相邻的西侧位置所绘经变画为《报恩经变》，

① 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十四卷，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 401 页。
② 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十四卷，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 404 页。
③ 参见《敦煌学大辞典》樊锦诗撰“树下诞生”“树下观耕”“树下思惟”词条，季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 90 至 93 页。
④ 参见《敦煌学大辞典》杨雄撰“树下说法图”词条，季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 231 页。
⑤ 具体的经文内容参见本文第三章第二节相关内容及《大正新修大藏经》第十四卷第 401 至 408 页。

根据学界的研究，《报恩经变》构图形式通常以佛说法场景为中心，描绘各品故事情节的图像如《序品》《孝养品》《论议品》《恶友品》《亲近品》或围绕说法场景四周，或以条幅形式出现在左右两侧，或以屏风画方式位于经变画下部。[①]该经变画依据佛教经典《大方便佛报恩经》七卷本绘制，译者佚名，故通常被认为属疑伪经[②]范畴，加上“经中宣扬上报佛恩，中报君亲恩，下报众生恩，其中又以中报君亲为重点，与儒家的忠君，孝悌等思想如出一辙。”[③]所以该经具明显的佛教中国化之意味。莫高窟出现《报恩经变》始自盛唐时期，中唐以后其数量逐渐增多，这与此时期敦煌地区政治文化的变迁有直接的因果关系，其中除了对仁孝忠义思想的表达外，对吐蕃异族统治的排斥以及对“重归李唐”夙愿的表达，向来被认为是最重要的因素。

本窟《报恩经变》的构图主要以佛说法场景、菩萨伎乐以及《孝养品》《论议品》和《亲近品》几部分构成，按照经变画通常模式，佛说法场景也可视作对《大方便佛报恩经》缘起部分即《序品》的呈现，所以该经变画共涉及原典九品[④]中的四品内容。以上内容的布局分别为佛说法场景位于整铺经变画中间位置，所占空间较大，佛以及文殊、普贤菩萨身后各有一双层华盖，华盖后部以青绿山水描绘耆阇崛山，弟子、听法菩萨和天龙八部众神或跪或立于平地之上围绕佛座四周，横贯画面左右，整体呈菱形构图。说法场景中间向下延伸出一方形区域，以方格纹绘出轮廓，此部分为菩萨伎乐所在位置，其与说法场景共同形成倒“凸”字形边缘，视觉上极具立体感，仿佛悬处经变画下部的世俗情节之上，淋漓尽致地展现佛国世界高大恢弘的气质和扑面而来的动态。经变画上部绘《论议品》，通过讲述鹿母夫人故事表现“父母僧师是一切众生二种福田”之主题。左下部为《亲近品》内容，以金毛狮子坚誓“自丧性命，终不起恶心”的故事表达“知恩

① 参见《敦煌学大辞典》李永宁撰“报恩经变”词条，季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 135 页。

② 佛藏理论谓“经”应由佛口授。凡非佛口授而又妄称为“经”者，概属伪经。中国佛教重视经典的真伪之辨，并在长期实践中总结出一套辨别真伪的具体办法。亦即检索传译的记载，鉴别经典的内容及文风。对于那些一时无法确定其真伪的经典，则一般称为“疑经”，置于藏外待考。敦煌遗书中就存在一大批传统被视作疑伪经的经典……疑伪经实际上反映了印度佛教怎样一步步地中国化，从而对中国佛教研究具有重大意义。另一点是，传统被认作疑伪经的某些经典，有些确是从域外传入，并非中国人伪造。只是它们不是在正规的译场中译出，传译过程不大为人们所知，有的文字又比较质朴，或者表达的思想与前此的正统佛教思想不甚吻合，因而被视作疑伪经。参见《敦煌学大辞典》方广锠撰“敦煌佛典”词条。季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 654 页。

③ 赵声良《莫高窟第 112 窟的艺术》，敦煌研究院《敦煌石窟鉴赏丛书》第三辑第八分册，兰州：甘肃人民美术出版社，1990 年，第 4 页。

④《大方便佛报恩经》九品分别为：序品第一、孝养品第二、对治品第三、发菩提心品第四、论议品第五、恶友品第六、慈品第七、优波离品第八和亲近品第九。参见大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第三卷，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 124 至 161 页。

报恩，轻恩重报”的思想。右下部绘《孝养品》，以须阇提太子本生故事来讲述“为孝养父母知恩报恩故”“为一切众生故”的人伦道德和普世情怀。（图 15）总体来看，本铺经变画主要突出报父母恩，报师长恩以及与人为善的核心价值理念，这即便之于今日社会，也具有极其重要的借鉴作用和教育意义。

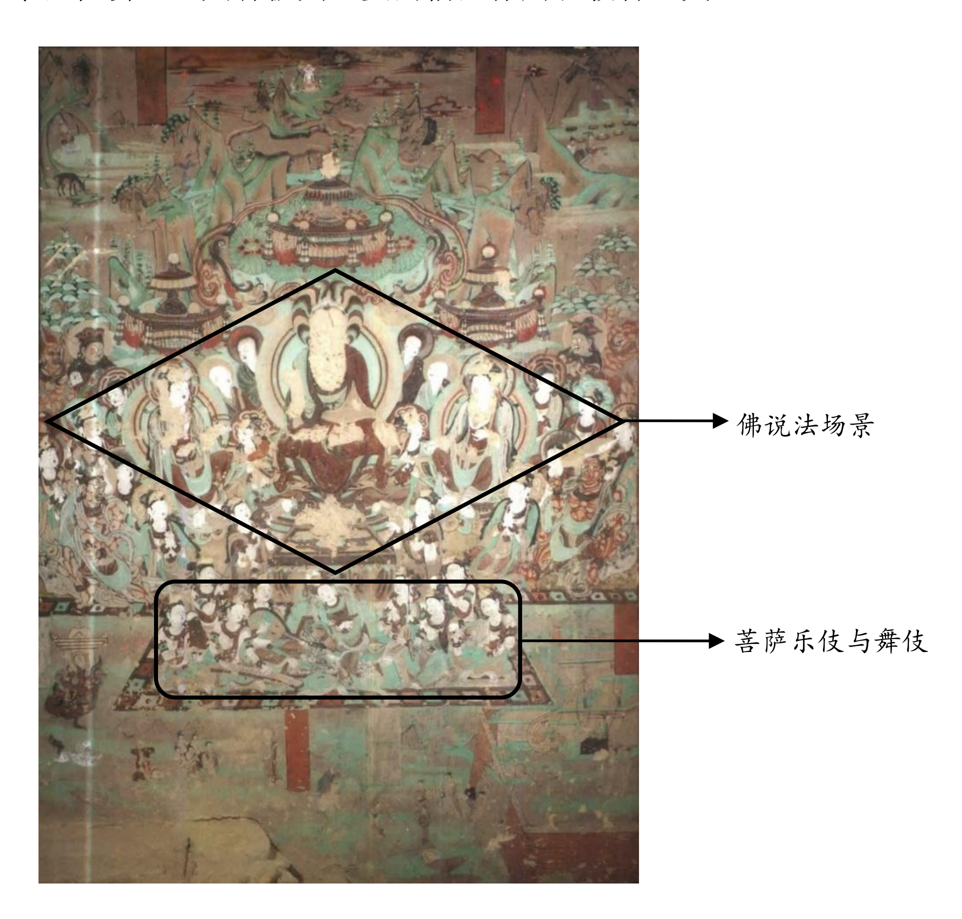


图15 第112窟北壁《报恩经变》

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版 58）

一、菩萨伎乐

本窟《报恩经变》中音乐图像仅有八身菩萨乐伎和一身舞伎，此编制和大小与通壁《药师经变》相同。菩萨乐伎交脚坐于地面方毯之上，左右各四身对称排列，中间舞伎起舞。菩萨乐伎的开脸、姿态、服装以及配饰也与《药师经变》极其类似，推测为同一批画工所绘，文中不再重复描述。（图16）左侧四身乐伎所奏乐器依次是琵琶、筝、笙和拍板，右侧分别为䩈鼓与鸡娄鼓、腰鼓、横笛和拍板。

整个乐队的两件弦乐器琵琶和筝排列在乐队内侧，与䩈鼓与鸡娄鼓、腰鼓相对。琵琶为梨形音箱，直颈，上有品柱，但数量不明。琴头处有四根琴轴，琴弦

同为四根，以白色标示。侧板为深棕色，面板呈土黄色，上有方形石绿色捍拨，云头状覆手和两弯月形凤眼。乐伎左手按弦，右手持土黄色桲拨奏琴弦，此琵琶直颈、四弦、拨奏的特点极为明显。筝的筝首与筝尾均为方形，“∧”形琴码依次排列于面板，琴弦、前后岳山以及侧板均出现在画面中。筝被乐伎横置于右腿腿面和左小腿上，右手抚于面板似为取音，左手拇指与食指指尖紧贴做搊弦动作。笙和拍板位于左侧后排位置，笙的笙管、笙斗、吹嘴以及笙箍在画面中较为清晰，乐伎双手捧持笙斗，手指做按孔状，口部含吹嘴演奏。拍板每块板均为上圆下方的造型，板数不清，乐伎双手持拍板下部击奏。上述四件乐器不论其形制、演奏姿势还是手法，与初唐第220窟和盛唐第172窟经变画中并无显著区别，只是由于所在洞窟不同，导致配色和局部细节出现个别差异，而且这种乐器的配置方式在这些经变画也是基本相同的，尤其是琵琶和筝两件乐器，只要在经变画菩萨伎乐乐队中出现，其通常位于乐队同侧且相邻的位置，这在图16与图17中一目了然。另外，笙和拍板两件乐器也大多与琵琶、筝处于同侧相邻或相近位置，如本窟《报恩经变》四件乐器由内而外顺序为琵琶、筝、笙、拍板；第172窟南壁《观无量寿经变》顺序同样也是琵琶、筝、笙、拍板，只是笙与拍板之间并非相邻位置；第220窟南壁《西方净土变》顺序是筝、笙、琵琶。由此可见，这种乐器排列的方式是被作为某种模式从初唐一直延续下来，这既有可能是唐代现实音乐演奏的记录，也有可能是经变画绘制的惯例，但其中体现的规律性应该是壁画音乐图像研究需要重点注意的，特别是琵琶和筝在经变画排列中的同侧相邻关系。



图16 第112窟北壁《报恩经变》菩萨伎乐乐队图像

（图像采自《敦煌石窟全集·音乐画卷》，第 103 页。）

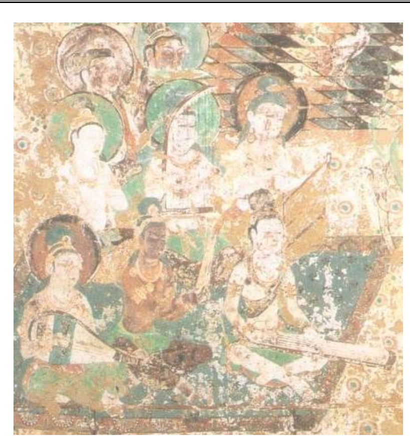
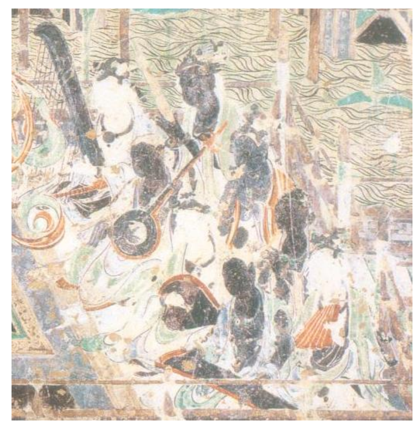



图17 第220窟南壁《西方净土变》和第172窟南壁《观无量寿经变》菩萨伎乐乐队图像

（图像采自《敦煌石窟全集·音乐画卷》，第90、99页。）

乐队右侧四件乐器以打击乐器为主，鞉鼓与鸡娄鼓由一身乐伎兼奏，鸡娄鼓被固定在乐伎左胸与左臂之间，左手持鞉鼓鼓柄播奏，右手以握拳状敲击鸡娄鼓鼓面。鸡娄鼓外观呈桶形，由鼓体和鼓面组成，土黄色鼓体妆绘圈状纹饰，外侧鼓面呈深棕色且向外隆起。鸡娄鼓为一柄叠二鼓形制，两鼓以“十”字形贯穿于鼓柄上端，鼓面为土黄色，鼓体呈深棕色，鼓柄为黑色。腰鼓形制、固定方式以及奏法与同壁《药师经变》相似，应为瓷质鼓身，双面蒙皮，以双手两侧击奏，横笛亦同于《药师经变》。拍板与其左侧对应的拍板相同，只是外观色彩较浅，为土黄色，以经变画整体配色分析，土黄色应该就是最初绘制时的颜色，之所以同一乐队出现不同颜色的拍板，很可能是为突出拍板不同木质的区别。

《报恩经变》出现的八件乐器图像中，弹拨乐器为琵琶和筝；吹奏乐器包括笙与横笛；打击乐器包括两件拍板、鞉鼓与鸡娄鼓和腰鼓。以编制分析，各类乐器的配比与之前《药师经变》完全相同，即突出打击乐器在整支乐队中所占分量。将本铺经变画菩萨伎乐乐队与之前《药师经变》以及盛唐时期进行对照后发现，第112窟北壁两铺经变画乐队所用乐器数量尽管都是相同的两件弹拨乐器，加两件吹奏乐器再加四件打击乐器，但具体使用的乐器区别较大且有规律可循，如以一支八身乐伎组成的乐队为例，竖箜篌通常与阮咸一同出现，琵琶和筝又是另一种弹拨乐器固定组合。横笛一般都会在乐队中出现，而排箫和笙两件乐器却是分别使用的。打击乐器中，除拍板和腰鼓为常用乐器外，答腊鼓、方响、鞉鼓与鸡娄鼓亦交替出现，如果将这些乐器全部整合在一起，其编制基本等同于一支十六身乐伎组成的伎乐乐队。（表2）这说明中唐时期由于单侧壁面所绘经变画数量从一铺增加到两铺，伴随经变画所占空间的缩小，菩萨伎乐乐队数量也由通常的十

六身缩减为八身，但其中对乐器的选择是有明显要求的，一方面乐队所用各类乐器之间的比例较之初、盛唐并未发生改变。另一方面，大多乐器以固定组合又交替出现的方式来避免相邻经变画用乐间的重复。

乐器分类	乐 队 名 称		
	盛唐第 172 窟南壁《观无量寿经变》伎乐乐队	中唐第 112 窟北壁《药师经变》伎乐乐队	中唐第 112 窟北壁《报恩经变》伎乐乐队
弹拨乐器	竖箜篌、阮咸、琵琶、筝	竖箜篌、阮咸	琵琶、筝
吹奏乐器	排箫、贝、横笛、笙、筚篥、笛	排箫、横笛	笙、横笛
打击乐器	羯鼓、鼗鼓与鸡娄鼓、腰鼓、答腊鼓、拍板、拍板	拍板、方响、答腊鼓、腰鼓	拍板、拍板、鼗鼓与鸡娄鼓、腰鼓

表 2 第 172 窟和第 112 窟经变画伎乐乐队乐器分类对比

二、舞伎

第112窟北壁《报恩经变》中舞伎仅有一身，位于乐舞区域中心方毯之上。本窟北壁经变画中所有菩萨乐伎和舞伎的外形、装饰以及设色基本一致，该舞伎也不例外，唯一不同是其上身着紧身喇叭袖露腰上衣，小腿处系有裹腿。舞伎双臂上举，手指在头顶交叉做抱拳状，长巾横贯项部并垂于身前。上身以胯部为轴向右侧倾斜，左腿单腿站立，右腿呈吸腿之姿，右脚拇指翘起。（图18）尽管舞伎未持长巾在手，但长巾依然在画面中出现，而且壁画巾舞常见的扭胯吸腿动作[①]在该舞伎身上表现得较为明显，因此结合前文对巾舞的考证，将此身舞伎表演的舞种称为巾舞。可以看到，北壁经变画两身舞伎的体态较为接近，所以很可能是对巾舞不同舞姿的展现。（图16）

① 根据王克芬与柴剑虹先生《箫管霓裳——敦煌乐舞》的观点，巾舞通常为舞伎扭胯吸腿且持长巾起舞，此类舞伎图像出现的洞窟有：盛唐第 172 窟、中唐第 112 窟、中唐第 148 窟、中唐第 154 窟、中唐第 197 窟、中唐第 358 窟、晚唐第 12 窟、晚唐第 85 窟等。参见王克芬、柴剑虹《箫管霓裳——敦煌乐舞》，兰州：甘肃教育出版社，2007 年，第 12 至 21 页。

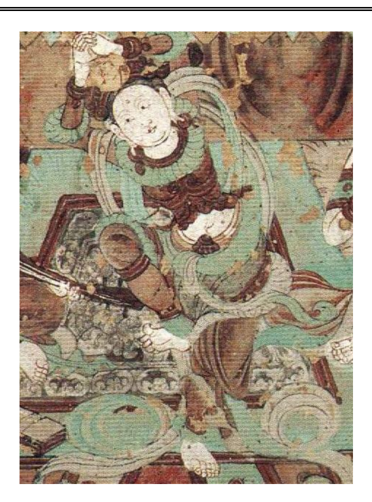


图18 第112窟北壁《报恩经变》舞伎图像

（图像采自《敦煌是窟鉴赏丛书》第三辑第八分册，图版 13。）

三、《报恩经变》音乐图像的特殊性

根据前文对《报恩经变》的图像分析，该经变画分别展现《大方便佛报恩经》中《序品》《孝养品》《论议品》和《亲近品》的内容，以音乐图像，经变画以及佛经三者之间的关系论，本窟《报恩经变》音乐图像的绘制必然与佛经内容是对应的，这也是通常情况下经变画出现音乐图像的根本原因。那么，分析《报恩经变》音乐图像与《大方便佛报恩经》涉及音乐内容的关系，将有助于我们进一步揭示音乐图像除赞颂、装饰等基本功能之外的作用和意义。

本文以《大正新修大藏经》第三册收录七卷本《大方便佛报恩经》为文本依据，其中《序品》首先描述众菩萨、弟子等眷属于耆阇崛山礼佛，其中也包括以音乐对佛的赞颂：

如是我闻：一时，佛住王舍城耆阇崛山中，与大比丘众二万八千人俱，皆所作已办，梵行已立，不受后有……赍诸天上微妙香华，作天伎乐，住虚空中。诸天龙、夜叉、乾闼婆、阿修罗、迦楼罗、紧那罗、摩睺罗伽、人、非人等，各与若干百千眷属俱，各礼佛足退坐一面。①

本文第一章对莫高窟壁画音乐图像进行过分类考证，②据此，经文中与音乐相关且常见于经变画的音乐图像至少包括以“天伎乐”“乾闼婆”“紧那罗”和“摩睺罗伽”为原型的菩萨乐伎、飞天乐伎和化生乐伎，但本窟《报恩经变》除菩萨乐伎外，未见飞天乐伎和化生乐伎。（图16）

接着，经文通过外道对阿难的诘难引出佛说《报恩经》的缘由，即“为欲饶

① 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第三册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 124 页。
② 参见本文第一章第一节相关内容。

益一切诸众生故，欲令一切众生念重恩故，欲令众生孝养父母故”。之后，佛开始一一说法，在一段讲法后，众菩萨俱言“如世尊敕”作为回应且绕佛礼拜，如此往复四次，音乐在其中出现，同具礼佛功能：

复有无量百千万种诸天伎乐，于虚空中不鼓自鸣。①

与之对应的音乐图像应为菩萨伎乐和不鼓自鸣乐器，但不鼓自鸣乐器同样未入画。《序品》之后，经文依次讲述各品不同的故事来反复呼应“报恩”主题，其中《孝养品》无音乐内容描述，《论议品》和《亲近品》涉及音乐内容大致可归为三类：第一，世俗众人对佛的供养，如《论议品》所言：

王闻是语心生欢喜……设众供养种种肴膳、华香、伎乐。

尔时鹿母夫人烧众名香，作妙伎乐。②

《亲近品》中的：

以诸华香、微妙伎乐、幡盖供养。③

第二，对佛国世界神迹或佛法的渲染，如《论议品》：

无量百千诸天随从如来，放大光明。神力感动，作天伎乐百千万种。④

《亲近品》：

释提桓因与诸眷属无量百千前后围绕，雨众天花，作种种天乐，住虚空中。⑤

第三，外道或世俗所用音乐，仅在《论议品》出现：

尔时复有一乾闼婆子，名曰闼婆摩罗，弹七宝琴，往诣如来所，头面礼足，却住一面，鼓乐弦歌，出微妙音，其音和雅，悦可众心。

尔时大王即入窟中，见其鹿女，心生欢喜。即以沐浴香汤，名衣上服，百宝璎珞，庄严其身，乘大名象，百千导从，作倡伎乐，还归本国。⑥

尽管与经变画对应经文各品有音乐的涉及，但经变画描绘的以上三品情节中均未出现音乐图像，如果究其原因，可能是各品内容主要以叙事为主，经变画又是选取其中典型情节作为描绘，如《孝养品》“国王出逃”场景，《论议品》“猎

① 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第三册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 124 至页。
② 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第三册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 136、140 页。
③ 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第三册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 164 页。
④ 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第三册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 137 页。
⑤ 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第三册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 162 页。
⑥ 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第三册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 137、139 页。

杀、焚化狮子并起塔供养”情节以及《亲近品》“母鹿饮水”图像。所以，如果与音乐相关的内容非各品核心部分，就会在经变画起稿之初被舍弃，尤其到中唐时期，随着经变画尺幅的逐渐缩小，音乐图像绘入各品情节的机率就更小。因此，我们可以将《论议品》和《亲近品》中相关音乐内容与《序品》即主尊说法场景中仅有的菩萨伎乐联系起来，这样就使本窟《报恩经变》音乐图像的功能扩展为对佛的赞颂、供养以及对佛教或佛法的装饰与渲染。

第四节 第 112 窟南壁《观无量寿经变》中的音乐图像

第112窟南壁东侧所绘经变画为《观无量寿经变》，其整体大致同于前文所论盛唐第172窟南、北通壁的两铺《观无量寿经变》，只是由于空间紧缩，经变画两侧无条幅式“未生怨”与“十六观”，赵声良先生推测下部残损较为严重的区域就是以屏风画形式绘入的这部分内容，[①]当是。因为画面主体为说法场景，下部屏风画形式的“未生怨”与“十六观”是中唐时期《观无量寿经变》常见的构图，[②]所以，这种方式与之前谈及藏经洞绢画MG 17673《观无量寿经变》是一致的。[③]该经变画依然采用盛唐时期的构图与布局法则以及散点透视的方式，经变画上端建筑为主体宫殿加东、西配殿再加两座角楼的配置，结构均为歇山顶式，其间以廊庑连接，两化佛和不鼓自鸣乐器图像对称式填充于画面留白之中。主体宫殿前为近似六角攒尖式的华盖，其顶部绘两身飞天于虚空中翩跹，华盖东、西两侧各有一三层式华盖，三座华盖分别悬于阿弥陀佛以及观世音和大势至菩萨头顶，周边众多听法菩萨围绕，共同组成画面主体的说法场景。说法场景下部八功德水之上的平台，有六身菩萨乐伎和一身舞伎组成乐舞场景。此平台通过一纵向平桥又延伸出一段平台，其上又有四身菩萨乐伎两两背对而坐，分别面向东、西两平台的众菩萨演奏乐器。四身乐伎所在平台上下左右分别延伸四段平桥，上、左、右三段之上各绘一身化生童子，下段绘一身迦陵频伽乐伎奏乐。伎乐部分以经变画纵向轴线呈阶梯式三段构图，其中出现两支菩萨伎乐乐队，是该经变画极具特色的部分，而音乐图像自上而下贯穿整个净土世界的方式，与盛唐时期《观无量寿

① 参见赵声良《莫高窟第 112 窟的艺术》，敦煌研究院《敦煌石窟鉴赏丛书》第三辑第八分册，兰州：甘肃人民美术出版社，1990 年，第 3 页。
② 参见《敦煌学大辞典》施萍婷撰“观无量寿佛经变”词条。季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 120 页。
③ 参见本文第三章第二节相关内容。

经变》是统一的。（图19）

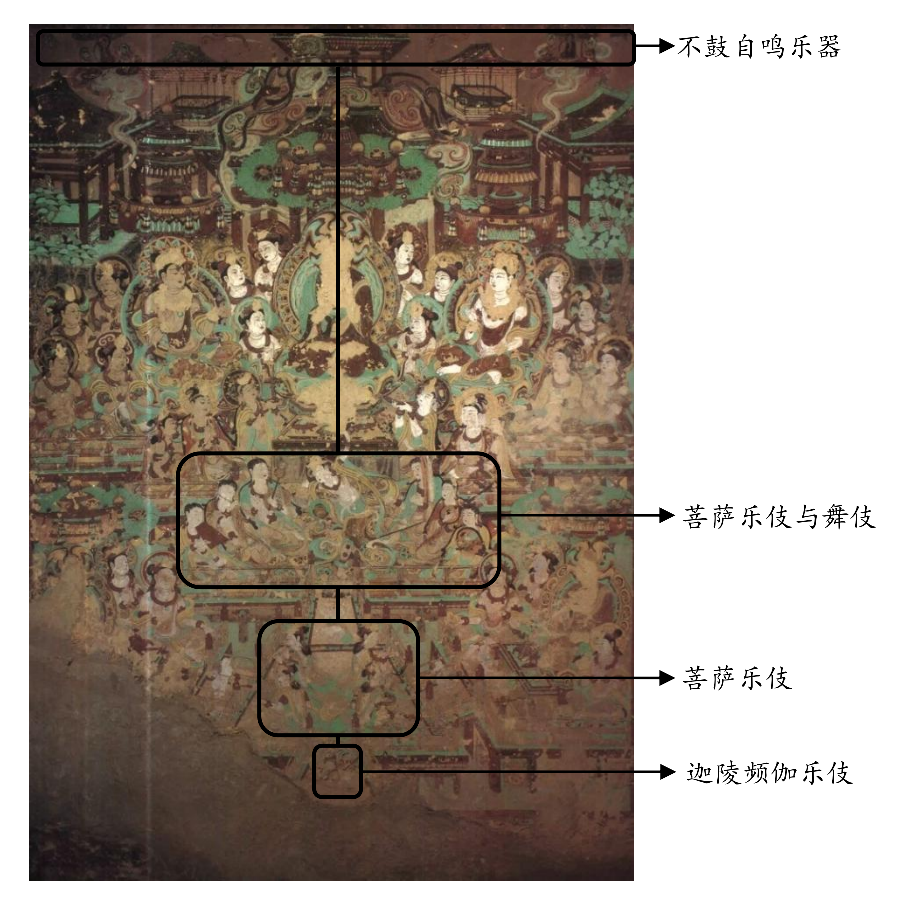


图19 第112窟南壁《观无量寿经变》

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版53）

一、天乐

经变画中象征天乐的不鼓自鸣乐器图像共有四件，被绘于主体宫殿与两角楼之间的天际位置，左右对称。器身上有赭石色飘带缠绕，飘带造型与华盖顶部飞天所系飘带相同，均呈“S”形流线造型，表示其悬处虚空的动态。按从左至右顺序，第一件乐器为拍板，拍板以扇面状展开，板数不明。第二件乐器通体白色，管状，一侧附着类似附加管的装置，据此称其为义觜笛。[①]第三件乐器外观同样为管状，黑色，此外图像再无其他明显特征，因而只能推测其为笛类乐器，至于吹奏方式为横吹或竖吹，无从判断。第四件乐器轮廓较清晰，可以确定其为排箫。（图20）与盛唐第172窟《观无量寿经变》中的不鼓自鸣乐器相比，该经变画的数量已明显减少，而且处于同一区域的飞天与化佛形象也同比减少，这种现象应该就是经变画画幅缩小导致的。

① 关于义觜笛的考证，参见本文第六章第二节相关内容。

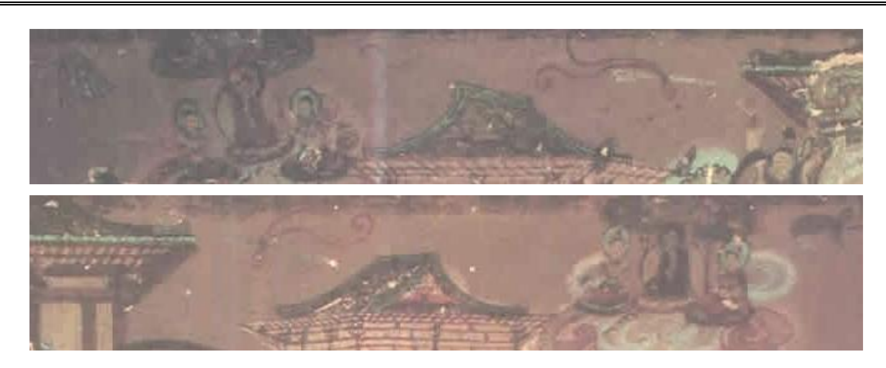


图20 第112窟南壁《观无量寿经变》不鼓自鸣乐器图像（上图为左侧，下图为右侧）

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版 53）

二、菩萨伎乐

根据先前描述，本窟《观无量寿经变》中出现菩萨伎乐乐队共两支，于主尊说法场景前八功德水平台纵向排列，为行文方便，分别以乐队Ⅰ和乐队Ⅱ表示。乐队Ⅰ由六身菩萨乐伎与一身舞伎组成，乐伎左、右各三身以“八”字形排列，舞伎位于中间位置反弹琵琶起舞。乐伎未戴宝冠，发型为顶部螺发，后部垂发，无肉髻，双耳垂肩。佩戴饰物有耳珰、璎珞、腕钏以及严身轮，均呈深棕色。乐伎身着宽大舒展的天衣，左、右侧每身乐伎天衣颜色由内而外依次为石绿、棕黄、明黄。乐伎面向观者盘腿而坐，赤足，表情温婉恬静，较之之前的菩萨乐伎形象，其世俗意蕴更加浓重。（图21）左侧三身乐伎演奏乐器由内而外分别是鼗鼓与鸡娄鼓、横笛和拍板，右侧依次为竖箜篌、弦鼗和琵琶。鼗鼓与鸡娄鼓由一身乐伎兼奏，乐伎左手持鼗鼓鼓柄，左臂臂弯处置鸡娄鼓，右手五指分开以敲击鼓面。两鼓鼓身颜色中间土黄，两端深棕，表面以黑色圈状纹和卷草纹妆绘。鼗鼓形制为一柄叠二鼓，鸡娄鼓外观呈桶形，二鼓与本窟《报恩经变》中所绘鼗鼓与鸡娄鼓在形制、外观、固定方式和演奏手法方面相似。左侧中间乐伎演奏横笛，乐伎以右手内、左手外姿势持笛，通过画面能够分辨横笛吹孔与按音孔位置，但按音孔数量无法确言。左侧第三身即最外侧乐伎持拍板演奏，拍板与之前经变画中出现的拍板大同小异，外形上窄下宽，通体深棕色，拍板上部可见用于连接各板的开孔。右侧第一身乐伎演奏乐器为竖箜篌，此器体量较大，共鸣箱内侧开槽用于安装琴弦，肘木呈长条状横置于底部，其上未见绦轸。第二身乐伎演奏乐器为弦鼗，关于此器本人曾专门撰文进行考证，[①]之所以称为弦鼗，一方面是由于其外观形制具“盘圆柄直”的属性，另外此器琴颈处未见任何品柱装置，而按照对先

① 参见朱晓峰《弹拨乐器流变考——以敦煌莫高窟壁画弦鼗图像为依据》，《中央音乐学院学报》，2015 年第 4 期，第 114 至 118 页。

前莫高窟壁画弹拨乐器图像研究来看，在乐器图像可以完整辨识的前提下，如果乐器有品柱，那么在图像中无论详细标示还是信手描绘一定有所表示，从未出现乐器本身具有品柱而省略不绘的情况。[①]右侧第三身乐伎演奏乐器为琵琶，此器琴颈和琴头部分由于透视的原因未在经变画中出现，但根据其梨形音箱，面板上的捍拨、覆手、凤眼以及乐伎持棙拨奏的方式可以确定其为琵琶，但弦数和是否曲项无法明言，而且此器出现在画面中的部分也与本窟《报恩经变》中的琵琶近似。

乐队Ⅰ使用乐器从配置分析，弹拨乐器基本同于初、盛唐时期，如果将其与第172窟南壁《观无量寿经变》伎乐乐队对比后发现，乐队Ⅰ完全就是后者乐器配置的精简，因为六件乐器全部出现在第172窟南壁乐队中，[②]相同乐器间的外观形制和乐伎演奏姿态也极为近似，反弹琵琶舞伎也同样出现，甚至图18、19中以黑色虚线框标示部分二者几乎完全相同，图18此部分为演奏竖箜篌、弦鼗和琵琶乐伎加反弹琵琶舞伎，图22为演奏竖箜篌、阮咸和琵琶乐伎加反弹琵琶舞伎。图18左侧三身乐伎的排列尽管不同于图22，但三件乐器鼗鼓与鸡娄鼓、横笛和拍板全部在图19左侧出现。（以黑色线框标示）通过二者的对比，似乎可以看到伎乐乐队视角的经变画传承关系，按此推测，第112窟《观无量寿经变》中菩萨伎乐乐队就是参照第172窟南壁《观无量寿经变》菩萨伎乐乐队所绘，或者二者使用的是同一菩萨伎乐乐队画稿，至于舍弃部分乐器的原因，应该还是经变画画幅缩小造成无法使更多菩萨乐伎入画。另外在乐器选择上，六件乐器囊括唐代经变画通常出现的弹拨、吹管与打击乐器三类，只是鼓类打击乐器数量明显减少，如腰鼓、答腊鼓、羯鼓等常见乐器未在其中出现。

---

① 关于此现象，本文之前研究的第220窟北壁《药师经变》中的花边阮，第220窟南壁《西方净土变》中的琵琶，第172窟北壁《观无量寿经变》中的弦鼗，第172窟南壁《观无量寿经变》中弹拨类不鼓自鸣乐器，第172窟南壁《观无量寿经变》中的阮咸等图像均有反映。

② 其中唯一的区别在于第112窟南壁东侧《观无量寿经变》菩萨伎乐乐队有一件乐器为弦鼗，与之对应的第172窟南壁《观无量寿经变》菩萨伎乐乐队则为阮咸。从源流来讲，弦鼗为阮咸之前身，所以二者属同类乐器。



图21 第112窟南壁《观无量寿经变》菩萨伎乐乐队Ⅰ图像

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版53）



图22 第172窟南壁《观无量寿经变》菩萨伎乐乐队图像

（图像采自《敦煌石窟全集·音乐画卷》，第99页。）

乐队Ⅱ所在平台位于乐队Ⅰ下方，高度低于乐队Ⅰ所在平台，两平台间以平桥连接。乐队Ⅱ共有四身菩萨乐伎组成，无舞伎，四身乐伎背对而坐，以侧面示人。乐伎均头戴宝冠，脑后梳垂发髻，身着天衣，背部垂石绿和明黄两色飘带，臂钏、腕钏等配饰基本可辨。左起第一身乐伎以竖吹方式演奏，从粗而短的管身和乐伎口含的吹嘴判断，此器为筚篥。第二身乐伎持拍板演奏，拍板外形同于乐队Ⅰ拍板。右起第一身乐器演奏乐器为笙，笙管与弧形吹嘴较清晰，乐伎双手捧持笙斗演奏。第二身乐伎演奏琵琶，画面上仅能看到乐器琴颈与琴头背面，但四根琴轴和直颈的特征依然能够辨别。（图23）尽管乐队Ⅱ仅有四件乐器，但弹拨、吹管和打击乐器三个门类依然齐全，这与乐队Ⅰ的表现是相同的。



图23 第112窟南壁《观无量寿经变》菩萨伎乐乐队Ⅱ图像

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版53）

三、舞伎

本窟《观无量寿经变》仅有一身舞伎，是现存莫高窟壁画中最为精美的一身反弹琵琶舞伎形象。舞伎配饰如耳珰、璎珞、臂钏以及腕钏与两侧菩萨乐伎相同，区别之一是菩萨乐伎头部为螺发造型，而舞伎戴有宝冠。[①]另外，菩萨乐伎均着通肩式天衣，舞伎则袒露上身，腰部系石绿色腰裙，小腿处有裹腿，正明黄，背石绿的长巾搭于双肩并垂至地面。舞伎上身侧前倾，重心位于左腿，右腿高抬做屈膝动作。左足站立，右足上勾，双足拇指上翘。乐伎左臂向后伸展，左手握琵琶琴颈处，右臂反曲位于琵琶音箱位置。舞伎所持琵琶背板朝向观者，直颈，梨形音箱，琴头处壁面剥落，无法判断琴轴数量。关于反弹琵琶舞伎，本文在论及第 172 窟南壁《观无量寿经变》时已有考证，依照本文观点，尽管舞伎手持琵琶，但无明确证据证明其演奏的可行性，加之反弹琵琶图像位于经变画通常的舞伎区域，所以其具有的舞蹈性要大于音乐性。结合上文对本窟与第 172 窟《观无量寿经变》中乐伎图像的对比，来分析两身反弹琵琶舞伎之间的异同。从图像看，两身舞伎的身姿和体态完全一致，而且所着服饰、长巾造型、琵琶形制等细节也是相差无几。但由于两幅经变画配色方案和使用颜料的区别，最明显的差别是第 112 窟反弹琵琶舞伎肤色依然呈云母粉，但第 172 窟舞伎肤色已变质呈深褐色。（图 24）当然，色彩差异并非二者的本质区别，两身舞伎图像的近似关系应该显而易见，这与之前两经变画菩萨乐伎以及乐器间的相似性是统一的，这就更加说明唐代经变画中包括舞伎在内的音乐图像具有的传承关系。

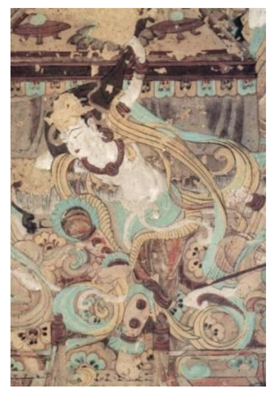
 

图24 第112窟南壁与第172窟南壁《观无量寿经变》舞伎图像

（图像采自《中国石窟・敦煌莫高窟》第四卷，图版 53；《敦煌石窟全集・音乐画卷》，第 99 页。）

① 宝冠所在位置的壁面明显被人为破坏，而这恰好可以说明舞伎是佩戴宝冠的。因为唐代壁画人物配饰绘制采用敷金技法，所以剥离壁面很可能是为盗取填于其中微量的金。在本铺经变画中，主尊、胁侍菩萨以及听法菩萨的填金部位均被破坏，甚至主尊阿弥陀佛整个面部都被剥去。关于敷金技法，参见《敦煌学大辞典》李其琼撰“敷金”词条。季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 224 页。

四、迦陵频伽伎乐

经变画唯一一身迦陵频伽乐伎位于画面最下部平桥之上，与三身化生童子在乐队Ⅱ从上、下、左、右延伸的平桥上呈“十”字对应。（图 19）此部分壁画剥落现象较严重，所以乐伎下半部分已无法辨识，从现有画面看，迦陵频伽乐伎头戴宝冠，双翅展开，手持一“盘圆柄直”的弹拨乐器演奏，乐器细部已模糊不清，但唐代莫高窟经变画中具备此特点的乐器只有弦鼗和阮咸，因此该乐伎演奏乐器在上述二者中必居其一。（图 25）在盛唐第 172 窟北壁《观无量寿经变》中，迦陵频伽乐伎位于经变画最下部平台，在南壁《观无量寿经变》中，出现在主体宫殿两侧的宫殿内，而本窟《观无量寿经变》中其又出现在最下部平桥，说明迦陵频伽乐伎在经变画中被绘制的区域并非固定，这与不鼓自鸣乐器位于天际位置和菩萨伎乐出现在主尊身前平台明显不同，当然，以迦陵频伽乐伎“可譬佛声”及赞颂、歌咏的属性来讲，其依然围绕经变画主体的主尊说法场景构图。



图25 第112窟南壁《观无量寿经变》迦陵频伽乐伎图像

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版 53）

五、《观无量寿经变》音乐图像的特殊性

包括本窟《观无量寿经变》在内，本文已先后讨论盛、中唐时期三铺同一题材经变画音乐图像，通过相互间对比，我们可以梳理出本窟《观无量寿经变》音乐图像具有的特点以及上述时期该经变画音乐图像的共性。

首先，音乐图像种类未发生改变，三铺经变画中均包含不鼓自鸣乐器构成的天乐、菩萨乐伎与舞伎组成的菩萨伎乐乐队以及迦陵频伽伎乐，这三类通常是《观无量寿经变》需要出现的音乐图像。至于原因，本文在先前已经做过探讨，证明音乐图像与《观无量寿经变》所依据佛经内容之间有密切关联，也就是说，对于音乐图像种类的选择是严格按照经文描述执行的，如以“悬处虚空，不鼓自鸣”

对应天乐图像，以“无量诸天，作天伎乐”对应菩萨乐伎与舞伎，借用《佛说阿弥陀经》对迦陵频伽的描述将其以乐伎形式入画等，这些音乐图像绘制尽管有模式化的成分，但也绝不是随意而为。既然明确音乐图像在《观无量寿经变》中出现的原因，那么，经变画音乐图像具有的功能也必然是统一的，即通过图像象征的各种音声来表现净土世界的美好以及对佛、佛教、佛法的礼赞。

其次，《观无量寿经变》音乐图像的布局遵循从上至下贯穿整幅经变画的方式，这在上述三铺经变画中均有反映，如第 172 窟北壁《观无量寿经变》中的“不鼓自鸣乐器——菩萨乐伎与舞伎——迦陵频伽乐伎”，南壁的“不鼓自鸣乐器——迦陵频伽乐伎——菩萨乐伎与舞伎”以及本窟南壁“不鼓自鸣乐器——菩萨乐伎与舞伎——菩萨乐伎——迦陵频伽乐伎”，尽管迦陵频伽乐伎的位置在画面中有变化，但经变画上下两端均以音乐图像作为呼应，从中也反映出音乐图像在《观无量寿经变》中的重要性。

另外，我们发现本窟《观无量寿经变》三类音乐图像的数量较之第 172 窟均明显减少，如十数件的不鼓自鸣乐器锐减为四件，菩萨伎乐从十六身减少到十身，舞伎从两身变为一身，迦陵频伽乐伎从二至四身到仅有一身。当然，这种现象并非仅在《观无量寿经变》中有所体现，本窟其余经变画均涉及音乐图像规模缩减的问题，而造成这种普遍现象的根本原因就是本文曾反复提及的中唐时期壁面经变画数量增多导致每铺经变画尺幅的缩小。所以，本窟经变画将菩萨伎乐乐队以乐队Ⅰ和乐队Ⅱ纵向排列的方式，很可能就是无法在一处平台安排更多乐伎前提下的折衷，此方式尽管使更多乐伎入画，却忽略乐队声部平衡的问题，即割裂作为经变画伎乐乐队的整体性。本文在对初、盛唐经变画伎乐乐队配置进行研究后发现，不论经变画题材为哪一类，其中出现的乐队均以打击乐器数量为最，这种趋势在本窟《药师经变》和《报恩经变》中同样有所体现，这不仅是唐代经变画乐队的重要特征，而且也符合唐代现实音乐的风格与特点，正如《通典》卷一百四十六记载：

自周、隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐，其曲度皆时俗所知也。

龟兹乐……乐用竖箜篌一，琵琶一，五弦琵琶一，笙一，横笛一，箫一，筚篥一，答腊鼓一，腰鼓一，羯鼓一，毛员鼓一，今亡。鸡娄鼓一，铜钹二，贝一。

西凉乐者，起符氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹声为之。[①]

龟兹乐所用乐器以打击乐器为主自不待言，西凉乐从根源来讲，亦是龟兹乐之变体。但在本窟《观无量寿经变》菩萨伎乐乐队中这种方式被打破，如将乐队Ⅰ和乐队Ⅱ使用乐器综合分类，其中仅出现䥶鼓与鸡娄鼓以及两件拍板，常见的腰鼓、羯鼓、答腊鼓等乐器均未出现，这与唐代经变画乐队和现实乐队编制均具较大差异。

那么，究竟是何原因导致这种差异的出现，通过前文对第 172 窟与本窟南壁《观无量寿经变》中菩萨乐伎与舞伎的对比可以看到，本窟经变画此部分内容应该是直接照搬自第 172 窟南壁的经变画，或者两铺经变画的此部分内容来自同一画稿，但由于壁面布局的问题，本窟经变画尺幅在绘制之初就是按南壁二分之一面积设计的，这不同于第 172 窟南壁的通壁绘制，所以即便按第 172 窟南壁《观无量寿经变》绘制，经变画内容也必须按比例缩减。就音乐图像而言，这种缩减方式应该是从第 172 窟经变画左侧乐伎中选取三身乐伎，而右侧靠内部分包括一身反弹琵琶舞伎则选择直接截取，这样本窟经变画乐队Ⅰ的六身乐伎和一身舞伎便组合完成。但在选取过程中，画工似乎未考虑乐队编制的问题，所以才出现鼓类乐器数量偏少的问题。至于乐队Ⅱ的入画，应该是对乐队Ⅰ规模明显小于同窟其他经变画后的补充，尽管此四身乐伎演奏乐器同样在第 172 窟南壁《观无量寿经变》伎乐乐队右侧出现，但由于数量较小又不具乐队Ⅰ与第 172 窟南壁经变画之间明显的相似性，所以是直接选取还是重新绘制，不敢妄言。总而言之，通过本窟《观无量寿经变》中菩萨伎乐乐队Ⅰ和反弹琵琶舞伎图像与第 172 窟《观无量寿经变》的近似关系应该是确定的，这在解释本窟经变画伎乐乐队编制不同问题的同时，也将《观无量寿经变》音乐图像间的传承关系展露无疑。

第五节 第 112 窟南壁《金刚经变》中的音乐图像

第 112 窟南壁西侧所绘经变画为《金刚经变》，其与《观无量寿经变》毗邻，与北壁西侧《报恩经变》对应。《金刚经变》始见于盛唐第 31 窟南壁，是中、晚唐时期莫高窟常见的经变画题材。根据贺世哲先生统计，莫高窟现存《金刚经变》共计十八铺，其中盛唐一铺，中唐十三铺，晚唐四铺，[②]本窟南壁《金刚经变》

① 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3718、3723 至 3724、3731 页。
② 绘有《金刚经变》的莫高窟洞窟计有：盛唐第 31 窟，中唐第 112、135、144、145、147、150、154、

是目前保存相对完好的一铺。《金刚经变》依据的佛经文本为《金刚般若波罗蜜经》，主要宣扬“般若性空”之理，主张“应无所住而生其心”的思想，它不仅是印度大乘佛教经典，也是我国禅宗[①]的重要经典。此经在历史上先后流传的译本共有六种，[②]其中鸠摩罗什所译《金刚般若波罗蜜经》时代最早，传播最广，而且敦煌文书中也存有大量此译的写本，所以通常认为莫高窟现存《金刚经变》就是依据鸠摩罗什译本所绘。

莫高窟《金刚经变》的构图与前述《报恩经变》类似，通常以佛说法场景作为画面主体内容，然后在周围描绘佛经的代表性内容或小型说法图，至中唐时期，逐渐成为《金刚经变》《楞伽经变》《密严经变》等禅宗类经变画制作的普遍模式，这是由于此类佛教经典哲理深刻抽象，通常无法用具体图像加以阐释，所以如“舍卫城乞食”“歌利王本生”“供养塔庙”[③]等位于主尊说法场景周边的故事画以及题记就成为判别经变画是否为《金刚经变》的重要依据。本窟《金刚经变》中，画面主体为佛在舍卫城说法，弟子、菩萨等部众簇拥听法的情景，在主尊头顶华盖的上部，有不鼓自鸣乐器悬处天际，两侧为两幅小型说法图，说法图左、右下部分别绘“比丘讲经”和“被人轻贱”情节。主尊莲台前部有菩萨伎乐乐队与舞伎，此部分区域依然以倒“凸”字形边沿与下部故事画区域相隔，其中“聆听说法”“供养塔庙”等情节较为清晰，其余已无法辨认，画面整体构图与北壁《报恩经变》极为近似，若无故事画，很难将二者加以区分。（图 26）该经变画音乐图像包括天乐与菩萨伎乐两类，而这一部分依然是其构图模式化的表现之一，因为音乐图像通常是经变画不可或缺的部分，《金刚经变》也不例外，而且绘制《金刚经变》所依据的经典《金刚般若波罗蜜经》中无任何关于音乐内容的叙述，其

198、236、240、359、361、369 窟，晚唐第 18、85、138 和 156 窟。参见贺世哲《敦煌石窟全集 楞伽经画卷》，敦煌研究院《敦煌石窟全集》，香港：商务印书馆，2003 年，第 95 页。

① 禅宗是以静修为旨归的中国佛教宗派之一，因主张修习禅定，故名。从初祖菩提达摩弘扬禅法，到唐代自成一宗，至今传承千余年而不绝，禅宗成为在中国流传时间最长的佛教宗派，禅修思想更予国民莫大影响。《楞伽经》《金刚经》《思益经》和《密严经》等禅宗经典，大多主张世本虚无，强调静修求解脱，它们不仅在禅宗的发展过程中起过重要作用，而且对敦煌佛教发展影响深远。从唐朝中后期开始，敦煌的善男信女以上述诸经为题材，创作出大量禅宗壁画，流传至今，敦煌石窟成为中国现存禅宗壁画品类最齐备的地方。贺世哲《敦煌石窟全集·楞伽经画卷》，敦煌研究院《敦煌石窟全集》，香港：商务印书馆，2003 年，第 5 页。

② 六种译本分别为：后秦鸠摩罗什译《金刚般若波罗蜜经》一卷、北魏菩提流支译《金刚般若波罗蜜经》一卷、南陈真谛译《金刚般若波罗蜜经》一卷、隋达摩笈多译《金刚能断般若波罗蜜多经》一卷、唐义净译《佛说能断金刚般若波罗蜜多经》一卷以及唐玄奘译《能断金刚般若波罗蜜多经》一卷。参见《敦煌学大辞典》方广锠撰“金刚般若波罗蜜经”词条。季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 682 页。

③ 参见贺世哲《敦煌石窟全集·楞伽经画卷》，敦煌研究院《敦煌石窟全集》，香港：商务印书馆，2003 年，第 123 至 152 页。

它译本皆是如此，因此音乐图像的入画应该同样借鉴自其他经变画。

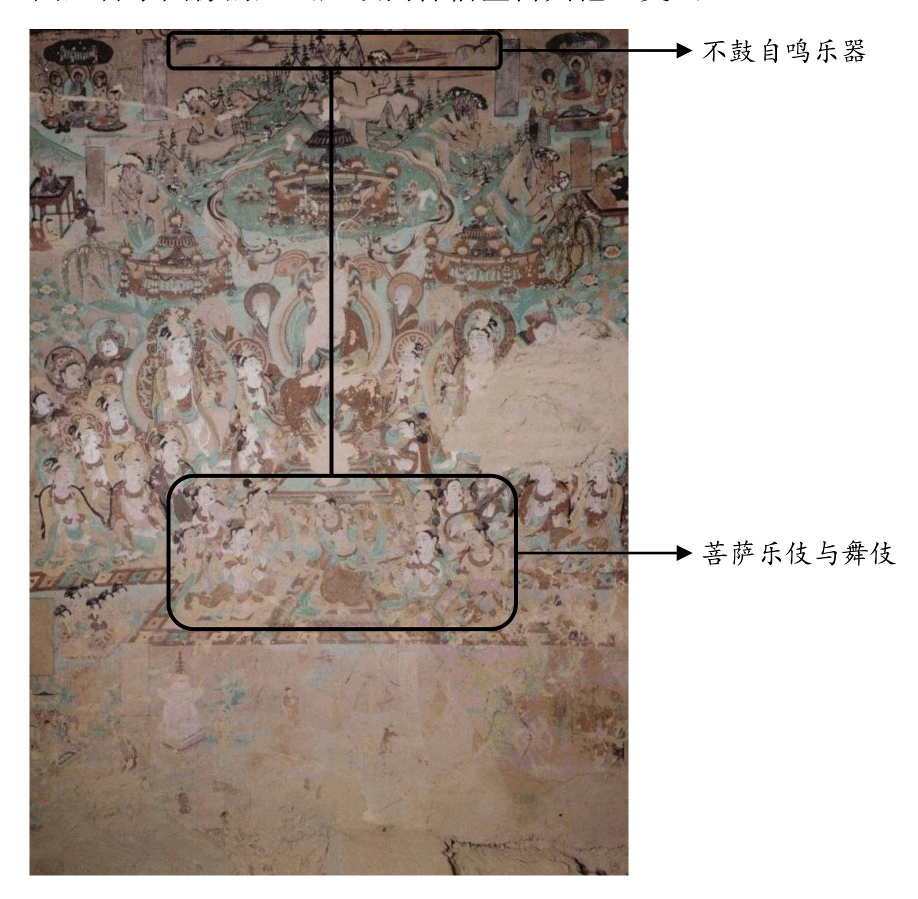


图26 第112窟南壁《金刚经变》

（图像采自《敦煌石窟全集·楞伽经画卷》，第105页。）

一、天乐

本窟《金刚经变》中象征天乐的不鼓自鸣乐器图像仅有两件，对称排列于经变画上部两侧，左侧为排箫，右侧是琵琶。两件乐器器身均系有飘带，以示“悬处虚空，不鼓自鸣”。排箫音管由长到短依次排列，管身中部有横向的固定装置。琵琶为直颈，梨形音箱，面板上有方形捍拨，琴头处四根琴轴依稀可辨。（图27）两件乐器与前述经变画中同类乐器图像近似，此处不再赘述。



图27 第112窟南壁《金刚经变》不鼓自鸣乐器图像

（图像采自《敦煌石窟全集·楞伽经画卷》，第105页。）

二、菩萨伎乐

《金刚经变》为八身菩萨乐伎与一身舞伎的组合，与同窟《药师经变》和《报

恩经变》一致。菩萨乐伎外形、配饰、坐姿也与上述两铺经变画菩萨乐伎相近，均头戴宝冠，耳戴耳珰，颈饰璎珞，臂腕佩钏，赤足交脚坐或跪坐。区别在于菩萨乐伎肤色和天衣的搭配，四身一组的乐伎肤色分别以云母粉和土黄色呈对角线对应，部分乐伎上身着袒露右肩的天衣，部分则未着天衣，上身袒露，面向观者的四身乐伎双臂缠绕正、背面分别为明黄与石绿色长巾。（图 28）



图28 第112窟南壁《金刚经变》菩萨伎乐乐队图像

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版 62）

左侧四身乐伎演奏乐器依次为贝、横笛、拍板和筚篥，右侧是竖箜篌、笙、琵琶和羯鼓。贝在之前第 220 窟、第 172 窟经变画伎乐乐队皆有出现，但清晰程度均不及本经变画，画面中贝同样施以云母粉颜色，体型较大，乐伎嘴唇紧贴脐孔位置吹奏，右手手指前部伸向壳口内，右手握于贝身，这种持握与演奏的姿势应该就是唐代贝演奏的真实写照。（图 29）由于贝结构的特殊性，其发音主要以持续长音为主，因而在唐代有“吹之以节乐”①的作用。画面中横笛通体明黄色，管身细长，乐伎以右手向内，左手向外的姿势持笛，侧首吹奏。乐伎姿态、手型与横笛形制与东侧《观无量寿经变》乐队 I 近似。左侧靠内乐伎手持拍板击节，拍板板数为五，每块板均上圆下方，上窄下宽。演奏拍板乐伎下方乐伎吹奏筚篥，筚篥管身直径与相邻乐伎吹奏的横笛，但明显短于横笛，吹口似斜面，这些特征均符合筚篥的形制特点。右侧靠内乐伎演奏竖箜篌，共鸣箱、肘木与琴弦均可以清晰辨识，未见绦轸，此同于本窟《药师经变》《观无量寿经变》中竖箜篌图像。另外，该经变画竖箜篌共鸣箱内侧有从上至下两两一组规则排列的“T”形小孔，似为音孔装置。该乐伎下方乐伎演奏笙，笙管高低错落，由笙箍固定，乐伎口含吹嘴，手指于笙斗位置按孔。（图 29）

① 参见杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3683 页。

右侧靠外乐伎所持乐器为琵琶，此器与本窟其他经变画中琵琶几无差别，直颈，四根琴轴，梨形音箱，面板有捍拨与覆手。乐伎右手持棙，左手握左侧靠下琴轴做转轴调弦的动作。（图 30）图像描述并非琵琶演奏状态，但其他乐伎均以弹拨、吹奏或击打动态表现乐队齐奏的场面，经变画的这种处理看似反常，其实却将乐队奏乐的真实情景表现得恰如其分。因为乐队实际演奏经验告诉我们，在乐队演奏过程中，会遇到由于种种未知因素导致乐器无法发音或音高不标准的问题，此时演奏员通常会停止乐器演奏继而调整乐器直至其正常使用。经变画很可能就是对此种情况的反映，这说明经变画中的奏乐主体虽然为菩萨乐伎，但其依然是以现实乐工作为模拟对象的。按此逻辑，最初制作经变画画稿的画工应该目睹过真实的奏乐场景，然后将其中乐工调弦的动作记录下来，再经过一系列艺术化处理，最终以经变画方式展示于石窟壁面。

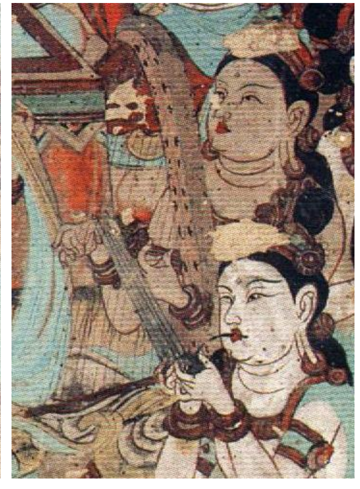



图29 第112窟南壁《金刚经变》贝、横笛、竖箜篌、笙图像

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版 62）

右侧最下方乐伎演奏羯鼓，羯鼓鼓体呈黄灰色泽，与画面中拍板颜色相同。两侧鼓面蒙皮以土黄表示，边缘绘有圈状排列的鼓钉。羯鼓置于平台状牙床之上，床面为石绿色，侧边为棕色。乐伎跪坐，左手持槌敲击鼓面，右手五指分开做拍击动作，画面中羯鼓的演奏方式应为敲击与拍击相互配合。（图 30）

根据本文研究，唐代莫高窟经变画中羯鼓的形制通常有两种，一种鼓面由鼓绳装置固定，这样就可以通过鼓绳的松紧程度来调节音高，这种固定方式与答腊鼓相近，如初唐第 220 窟北壁《药师经变》、南壁《西方净土变》以及盛唐第 172 窟南壁《观无量寿经变》中的羯鼓图像；（图 31）另一种就是本窟《金刚经变》中的羯鼓，此鼓鼓面以鼓钉固定，因而无法调节音高。另外，部分羯鼓直接

置于地面，部分则以鼓床承之，鼓床形制也有平台式和四角式之分。羯鼓演奏方式包括双手执槌敲击，槌击与拍击相结合两种。（图 30、图 31）

《通典》卷一百四十四记载：

羯鼓，正如漆桶，两头俱击。以出羯中，故号羯鼓，亦谓之两杖鼓。[①]

《羯鼓录》言：

宋开府璟，虽耿介不群，亦深好声乐，尤善羯鼓。始承恩顾，与上论鼓事，曰："不是青州石末，即是鲁山花瓷。捻小碧上掌，下须有朋肯之声。"据此乃是汉震。第二鼓也。且䶵用石末、花瓷，固是腰鼓，掌下朋肯声是以手拍，非羯鼓明矣。（第二鼓者，左以杖，右以手指。）又开府谓上曰："头如青山峰，手如白雨点，此即羯鼓之能事也。"[②]

可见，图像与记载之间不仅是吻合的，而且图像进一步细化和丰富我们对羯鼓的认知，从这个角度讲，这就是音乐图像对于唐代音乐史研究的贡献。

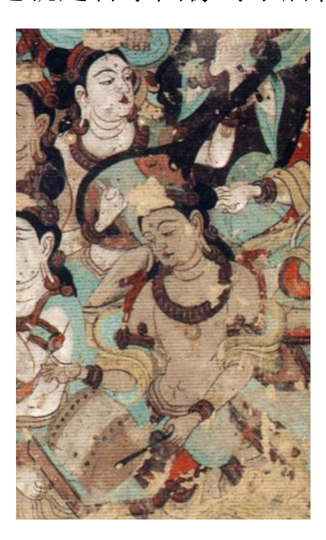


图30 第112窟南壁《金刚经变》琵琶与羯鼓图像

（图像采自《中国石窟・敦煌莫高窟》第四卷，图版 62）

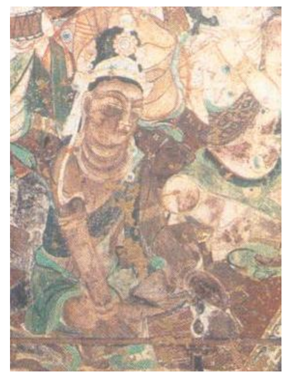




图31 初唐第220窟北壁《药师经变》、南壁《西方净土变》以及盛唐第172窟南壁《观无量寿经变》中的羯鼓图像

（图像采自《中国石窟・敦煌莫高窟》第四卷，图版 28；《敦煌石窟全集・音乐画卷》，第 90、99 页。）

① 杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3677 页。
② 南卓撰 罗济平点校《羯鼓录》，辽宁教育出版社，1998 年，第 5 页。

《金刚经变》菩萨伎乐乐队的八件乐器中，弹拨乐器有竖箜篌、琵琶；吹奏乐器包括贝、横笛、筚篥和笙；打击乐器为拍板和羯鼓。以编制分析，该乐队吹奏乐器数量明显多于其他两类，这既不同于以往经变画乐队对打击乐器声部的突出，也与本窟《观无量寿经变》乐队Ⅰ弹拨乐器数量较多的特征相左。唐代经变画乐队打击乐器居首的特点已在大量经变画中被反复证明，而且这与唐代真实的乐队编制也是基本符合的，所以按本文观点，《金刚经变》伎乐乐队吹奏乐器数量增多与《观无量寿经变》乐队Ⅰ弹拨乐器数量较多的原因是相同的，即经变画尺幅缩小导致伎乐乐队规模的缩减，而在缩减过程中，可能并未考虑乐队编制的问题。之所以如此推理，原因有二，首先，该经变画弹拨乐器为竖箜篌与琵琶，这种组合方式与常见经变画弹拨乐器组合不同，按通常情况，竖箜篌应与阮咸组合，琵琶与筝为相邻乐器，这在同窟《药师经变》与《报恩经变》中均有反映。（表 3）其次，经变画菩萨伎乐乐队是为舞伎伴奏的，《金刚经变》与《药师经变》中舞伎表演的舞蹈同为“单人巾舞”，所以两乐队的音乐风格应该相类，但通过对比，二者编制具有明显差异，（表 3）编制的不同就意味着音乐风格的差别，但《药师经变》乐队中打击乐器居多的特点与经变画乐队总体特征是符合的，所以《金刚经变》乐队很可能是从某个编制更为庞大的菩萨伎乐乐队中选取八身乐伎重新组合为一支乐队，而来源乐队的编制应该依然以打击乐器为主，如第 220 窟南壁《药师经变》或盛唐第 172 窟北壁《观无量寿经变》中的菩萨伎乐乐队，因为两乐队编制均涵盖《金刚经变》乐队使用的所有乐器。

乐器分类	乐 队 名 称		
	中唐第 112 窟北壁《药师经变》伎乐乐队	中唐第 112 窟北壁《报恩经变》伎乐乐队	中唐第 112 窟南壁《金刚经变》伎乐乐队
弹拨乐器	竖箜篌、阮咸	琵琶、筝	竖箜篌、琵琶
吹奏乐器	排箫、横笛	笙、横笛	贝、横笛、筚篥、笙
打击乐器	拍板、方响、答腊鼓、腰鼓	拍板、拍板、鼗鼓与鸡娄鼓、腰鼓	拍板、羯鼓

表 3 第 112 窟经变画菩萨伎乐乐队乐器分类对比

三、舞伎

《金刚经变》出现舞伎数量与其余三铺经变画同为一身，外形、装束以及舞

姿与北壁《药师经变》舞伎接近，舞伎位于两侧菩萨乐伎中间方毯之上，双臂上举且自然伸展，双手持一条环绕双肩的长巾，两端呈“S”形垂于地面，腰间严身轮亦垂有相同形制的长巾。舞伎身体前倾，胯部后撤，左腿单腿站立，左足裸露，拇指翘起，右腿吸腿且搭于左腿之上，右足遮于舞裙褶裥内，整体身姿给人以踢踏前行的动态感。鉴于画面中舞伎持长巾起舞，综合前文以及《箫管霓裳——敦煌乐舞》的考证，依然将其称为“单人巾舞”。[①]本窟四铺经变画共绘有舞伎图像四身，其中除一身反弹琵琶起舞外，其余三身均以长巾作为舞具，尤其是《药师经变》与《金刚经变》中两身舞伎几乎如出一辙。（图 32）说明此类单人巾舞在中唐时期经变画中具一定的普遍性，而仅有一身舞伎入画的原因应该同菩萨乐伎数量的减少一致，即所在经变画尺幅的缩小。




图32 第112窟南壁《金刚经变》与北壁《药师经变》舞伎图像

（图像采自《中国石窟・敦煌莫高窟》第四卷，图版 62；《敦煌石窟全集・音乐画卷》，第 100 页。）

四、《金刚经变》音乐图像的特殊性

根据对本窟《金刚经变》中音乐图像的分类描述，经变画出现音乐图像仅有两类，即天乐与菩萨伎乐。按通常经变画音乐图像的出现规律，本窟《金刚经变》中音乐图像应该与其依据的经典《金刚般若波罗蜜经》具相互对应的关系，但是前文已经提到经文中无任何与音乐相关的内容，那么其中音乐图像的出现也只有一种可能，即沿袭经变画包含音乐图像的普遍模式，这应该与《金刚经变》本身就是一种程式化的绘制有直接关联，来看赵声良先生对此现象的解释：“由于〈金刚经〉的哲理较为抽象，很难用图像来表现，所以，〈金刚经变〉产生较晚，中唐以后才出现。因为这一时期，经变画已形成一种基本的模式，即以法会为中心，

① 参见王克芬、柴剑虹《箫管霓裳——敦煌乐舞》，兰州：甘肃教育出版社，2007 年，第 16 至 17 页。

周围补充具体的情节。任何佛经内容都可以套用这种形式，只是在局部内容上有一些变化。于是，任何抽象的佛经都能用经变来表现了。”[①]那么，《金刚经变》音乐图像从本质来讲，也自然是经变画模式化的表现之一，而通过对各种不同题材经变画音乐图像的分析，其中音乐图像具有的佛教功能往往大同小异，所以《金刚经变》中天乐、菩萨伎乐以及舞伎从功能来讲，依然是对佛国世界的美化和对佛教的赞颂。

小结

第 112 窟音乐图像主要集中于南、北壁四铺经变画中，其余东、西壁经变画未涉及。此外，西壁佛床壸门绘有菩萨乐伎奏乐图像，但此处壁面漫漶程度比较严重，具体情况已无法得知，由于伎乐图像围绕主尊塑像绘制，所以其崇佛的意义显而易见。通过对四铺经变画音乐图像的系统梳理与考证，以第 112 窟为代表中唐时期音乐图像具有的特点已基本成型，具体如下：

首先，伴随中唐时期壁面经变画数量的增多，音乐图像的出现频率同样呈上升趋势，但与此同时，由于单幅经变画尺幅缩小，音乐图像的规模较初、盛唐时期有了明显的缩减，此现象在本窟南、北壁面的四铺经变画中尤为突出，以同一经变画菩萨伎乐乐队为例，《药师经变》乐队规模从初唐时期的二十八身一组减少为八身一组，《观无量寿经变》乐队规模从盛唐时期十六身减少为八身。此外不鼓自鸣乐器、迦陵频伽乐伎以及舞伎的数量同样如此，这应该是经变画数量增多带来的不可避免的问题。即便如此，在分析每支菩萨伎乐乐队后发现，中唐时期依然承袭了从初唐延续到盛唐的乐队编制特点，即对打击乐器的突出，这在四铺经变画中均有不同程度的反映。

其次，莫高窟音乐图像形式在历经初唐时期的创新，盛唐时期的固定以及中唐时期的持续发展之后，逐渐形成其统一的模式。如一窟之内，音乐图像主要在南、北两壁经变画中出现，此外西壁的壸门以及东壁经变画中，通常描绘少量音乐图像。就音乐图像集中的经变画而言，不同题材经变画也有各自固定的表现内容，如《药师经变》通常只有菩萨伎乐和舞伎出现，《观无量寿经变》则包括天乐、菩萨伎乐、迦陵频伽伎乐和舞伎，其中音乐图像的选择与经变画所依据佛经

① 赵声良《莫高窟第 112 窟的艺术》，敦煌研究院《敦煌石窟鉴赏丛书》第三辑第八分册，兰州：甘肃人民美术出版社，1990 年，第 3 页。

内容通常有着直接的联系。这种方式在中唐新出现经变画中也是同样，如《报恩经变》中之所以出现天乐与菩萨伎乐，是与《大方便佛报恩经》密切关联的。而当经变画所依据经典中无音乐内容，经变画就会沿用音乐图像通常的表现形式，如《金刚经变》选取的音乐图像同样包括天乐与菩萨伎乐，这应该就是对其他经变画的借鉴，这种借鉴与其整体构图同样来自其他经变画的方式是统一的。

另外，中唐时期经变画伎乐乐队的表现风格与初唐、盛唐时期基本一致，这来自乐队编制和舞伎舞种具有的相似性，乐队编制通常突出打击乐器在整支乐队中的重要性，以长巾作为舞具的双人或单人巾舞图像从初唐贯穿至中唐，反弹琵琶舞伎在盛唐和中唐时期经变画均有出现。而且通过文献考证，我们发现唐代现实的乐队编制同样侧重对打击乐器的表现，所以将图像与记载相互对应，如果唐代莫高窟经变画音乐图像就是当时真实音乐活动的反映，那么可想而知，如持巾而舞、反弹琵琶的舞蹈在唐代社会也具有相当的流行程度。

第八章 以第156窟为代表的晚唐时期莫高窟壁画音乐图像

晚唐的敦煌历史，通常以848年[①]至907年[②]作为起止，在这半个多世纪中，敦煌地区从纷乱的社会更迭逐渐归于平静，“脱蕃复唐”成为这个时代的关键词。当然，同中唐时期一样，政治与社会变迁依然是左右晚唐石窟艺术风格的重要因素，其中包括中唐吐蕃统治的遗留，当地世家豪族的崛起以及与中原汉地间的交互。事实上，前文在梳理中唐时期石窟艺术风格时就曾谈到，佛教的空前发展极大地促进了中唐石窟艺术的繁荣，所以从传承的角度讲，晚唐石窟不仅在内容和形式上并未发生重大改变，而且继续推动这种繁荣不断向前，在此基础上，晚唐的敦煌相继营建一系列大型石窟，这当然与地方政治、佛教势力的抬头以及同中原间更为频繁的互动存在密切联系，而这正是中唐时期所不具备的。具体而言，莫高窟晚唐时期的“石窟形制开始出现中心佛坛型大窟，窟四壁及顶绘经变画多达十余种，且出现通壁巨幅经变……壁画的第一个特点是佛教显宗仍居正统，但吐蕃时期所崇信的密宗图像仍盛行不衰，反映出显密杂陈的特点……第二个特点是具有较浓厚的政治色彩和民族意识……第三个特点是世俗性加强，大批与人等高的供养人像，更是当时贵族形象及生活的直接反映。在艺术表现手法方面，神灵形象多用土红勾线，世俗形象偏重淡墨轻描，前者给人以红润光彩的感觉，后者则产生素面如玉的效果。从总体风格上讲，晚唐艺术因洞窟增大，出现了一些恢宏巨制，画风趋于温和淳厚，在人情物性的描述刻画方面有其独到之处，但程式化之风已露端倪。”[③]

作为石窟壁画的重要组成部分，音乐图像同样表现出与之同步的特征。首先，相对密教经变画而言，音乐图像依然将净土类、禅宗类等显教经变画作为主要的

① 根据S.6161(1)+S.3329+S6161(2)+S.6973+P2762+S.11564《敕河西节度兵部尚书张公德政之碑》：“敦煌、晋昌收复以迄，时当大中二载”的记载，张议潮于848年率众从吐蕃手中夺取瓜、沙二州，自此敦煌进入张氏归义军时代，即敦煌晚唐时期的开始。参见郑炳林《敦煌碑铭赞辑释》（增订本），待刊。

② 关于敦煌晚唐时期划分，有两种观点，一称此段时期为晚唐时期，因此以朱全忠废唐昭宣帝并建立大梁政权的天佑四年（907）作为敦煌晚唐时代的终结；另一种则称此段时期为晚唐张氏归义军时期，所以将张氏归义军统治完结即曹议金称“归义军节度留后使”并开始执政的乾化四年（914）作为此时期的终止年。参见荣新江《归义军史研究——唐宋时代敦煌历史考索》，上海：上海古籍出版社，1996年，第14至15页；史苇湘《关于莫高窟内容总录》，载敦煌文物研究所编《敦煌石窟内容总录》，北京：文物出版社，1982年，第177页；沙武田《吐蕃统治时期敦煌石窟研究》，北京：中国社会科学出版社，2013年，第1至2页。

③《敦煌学大辞典》李永宁撰“晚唐敦煌石窟艺术”词条。季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998年，第41至42页。

聚集地。其次，经变画数量与音乐图像同比增加，这种现象在中唐时期石窟中早已屡见不鲜，但晚唐时期音乐图像的增加并未导致其规模的缩减，其主要是由于晚唐时期洞窟空间的增大保证了音乐图像足够的绘制空间，所以经变画伎乐乐队的编制通常大于中唐时期，与初、盛唐时期相当。而且晚唐时期壁画中世俗性内容的大量出现，也就意味着以音乐来表现世俗社会场景的图像逐渐增多，如出行仪仗中伎乐乐队的写实性描写，《报恩经变》《楞伽经变》中的世俗奏乐画面等。鉴于上述特点在晚唐第 156 窟中均有反映，本文就以第 156 窟音乐图像作重点分析，以此管窥晚唐莫高窟壁画音乐图像的总体面貌。

第一节 第 156 窟基本情况

第 156 窟位于莫高窟南区崖面南段第四层，南侧与“南大像”即盛唐第 130 窟毗邻，其正上方为晚唐第 161 窟。（图 1）洞窟由前室、甬道和主室三部分构成，前室为横长方形，平顶，前部塌毁。前室北壁左上角有咸通六（865）墨书题壁《莫高窟记》。[①]前室顶中间绘《降魔变》，南侧为《法华经变》，北侧绘《父母恩重经变》。主室形制为覆斗形顶，（图 2）窟顶藻井为卷瓣莲花井心，卷草、垂幔铺于四披。四披各绘四铺经变画，按西、北、东、南顺序分别是《弥勒经变》《华严经变》《楞伽经变》和《法华经变》。（图 3）西壁开一盝顶帐形龛，内有马蹄形佛床，上塑倚坐佛一尊，头部已毁。壸门位置分别绘十四身乐伎和两件供养器。龛顶及四披绘密教题材观音、菩萨图像，如“千手千眼观音”“八臂宝幢菩萨”“不空绢索观音”“如意轮观音”等。龛内西、南壁屏风各四扇，绘“十二大愿”，北壁四扇屏风绘“九横死”“斋僧燃灯”“悬幡”等图像。龛下南、北为两身持幡供养人，南侧绘供养比丘、男供养各三身，侍从五身。北侧绘供养比丘尼四身，女供养人五身，侍从三身。西壁帐门南、北两侧分别为《普贤变》和《文殊变》。（图 4）[②]

① 参见李月伯《敦煌莫高窟第 156 窟附第 161 窟的内容及其艺术价值》，李月伯《莫高窟第 156 窟、第 161 窟》，段文杰主编《敦煌石窟艺术》，南京：江苏美术出版社，1995 年，第 13 页。
② 参见敦煌文物研究所《敦煌莫高窟内容总录》，北京：文物出版社，1982 年，第 53 页。

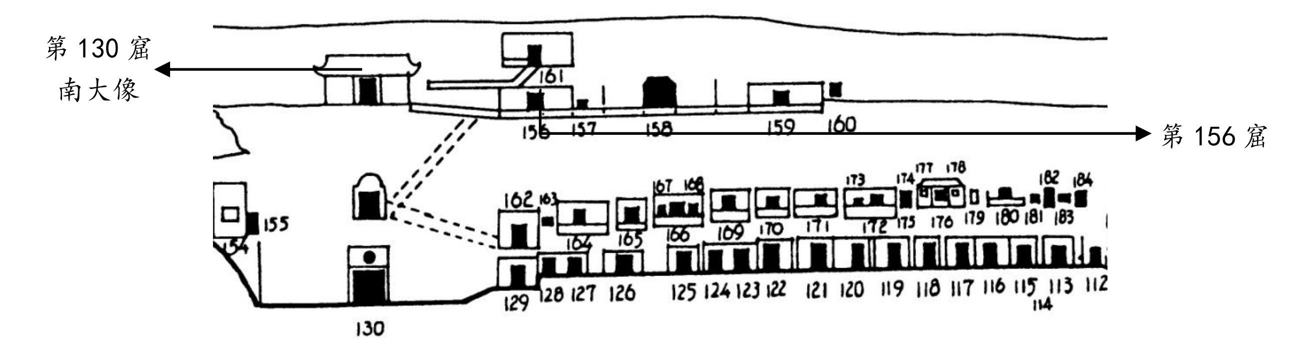


图 1 莫高窟第 156 窟位置示意图

（图像采自《敦煌学大辞典》，附录《莫高窟石窟位置图》。）

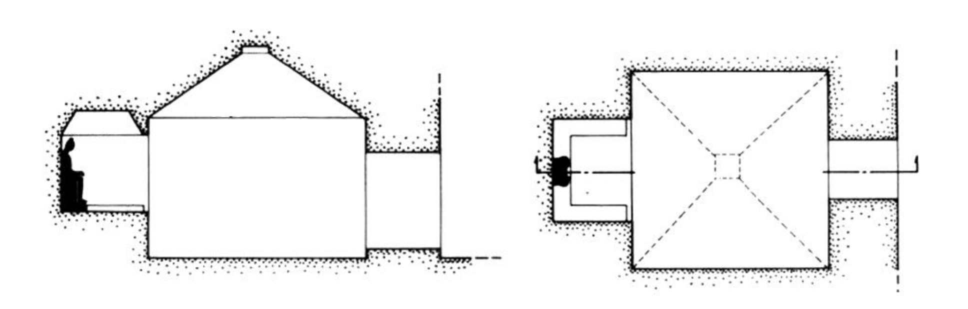


图2 第156窟主室形制剖面图与平面图

（图像采自《敦煌是窟鉴赏丛书》第一辑第八分册，兰州：甘肃人民美术出版社，1990 年，第 10 页。）

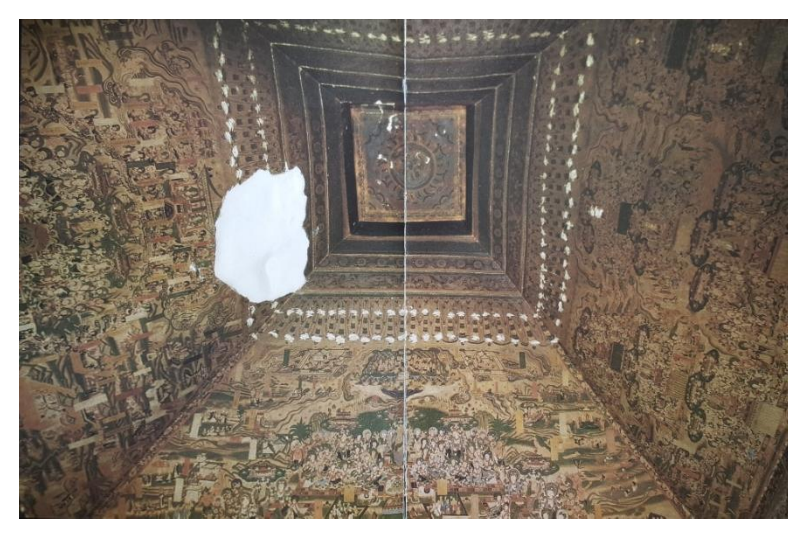


图3 第156窟主室窟顶

（图像采自李月伯《莫高窟第 156 窟、第 161 窟》，段文杰主编《敦煌石窟艺术》，南京：江苏美术出版社，1995 年，第 30 页。）

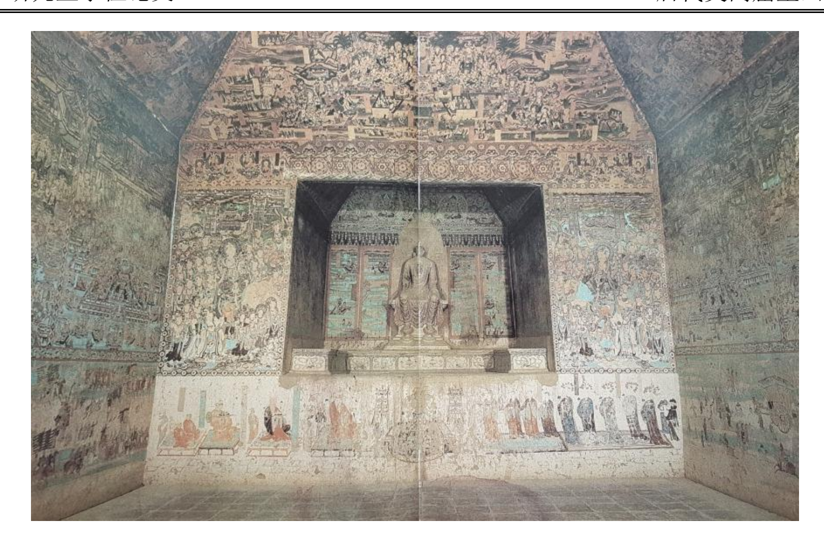


图4 第156窟主室西壁

（图像采自《莫高窟第 156 窟、第 161 窟》，第 26 页。）

主室南壁上部约三分之二位置绘三铺经变画，由西至东分别为《思益梵天所问经变》《阿弥陀经变》和《金刚经变》，（图 5）北壁经变画布局与南壁相同，三铺经变画依次是《报恩经变》《药师经变》和《天请问经变》。（图 6）东壁门上绘四身供养人及两身侍从图像，门南上部约三分之二位置绘《金光明经变》，门北为《维摩诘经变》。（图 7）1920 年左右，俄罗斯革命时逃至中国境内的哥萨克士兵被收容于第 156 窟，士兵生火做饭致使窟内四壁以及窟顶有大面积烟熏痕迹，壁面贴饰金箔的部分也被士兵肆意刮去。[①]

从东壁门南起延伸至整个南壁的下部三分之一位置绘长卷式《张议潮统军出行图》，与此对应的东壁门北至北壁位置绘长卷式《宋国河内郡夫人宋氏出行图》。[②]《张议潮统军出行图》中题有："河西节度使检校司空兼御史大夫张议潮统军□除吐蕃收复河西一道（出）行图"。根据敦煌文书记载，张议潮于咸通二年（861）攻占凉州，之后被授予"检校司空"一职，[③]所以第 156 窟的始建应该在 861 年。另外，贺世哲先生考证第 156 窟竣工时间应在咸通六年（865），而且第 156 窟甬道壁画以张淮深的名义所画，据此推断，第 156 窟前室和甬道绘制的主持人应该是张淮深。[④]因此从石窟性质来讲，第 156 窟是曾先后担任归义军节度使的张议

① 参见文物出版社、敦煌研究院联合出品，日本铁木真电视公司拍摄纪录片《敦煌•凯旋的喜悦（第 156 窟）》，http://public.dha.ac.cn/content.aspx?id=159529715210。

② 参见敦煌文物研究所《敦煌莫高窟内容总录》，北京：文物出版社，1982 年，第 53 页。

③ S.3642《张议潮处置凉州奏表并批达》："张议潮奏：咸通二年收凉州，今不知却废，又杂蕃浑……"; S.6161(1)+S.3329+S6161(2)+S.6973+P2762+S.11564《敕河西节度兵部尚书张公德政之碑》："转授检校司空，食实封二百户……" 参见郑炳林《敦煌碑铭赞辑释》（增订本），待刊。

④ 关于第 156 窟营建时间的具体考证。参见贺世哲《从供养人题记看莫高窟部分洞窟的营建年代》，敦煌研究院《敦煌莫高窟供养人题记》，北京：文物出版社，1986 年，第 209 页。

潮、张淮深叔侄的功德窟，张议潮营建在先，张淮深续修在后。

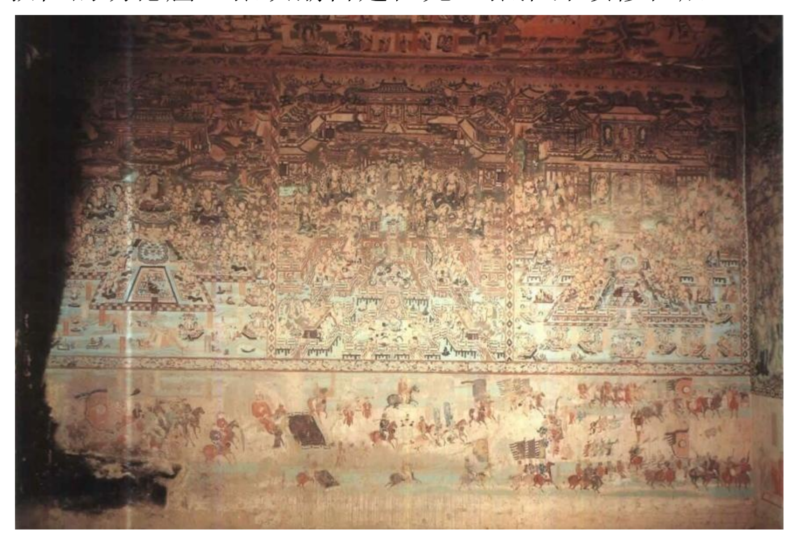


图5 第156窟主室南壁

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版 131。）

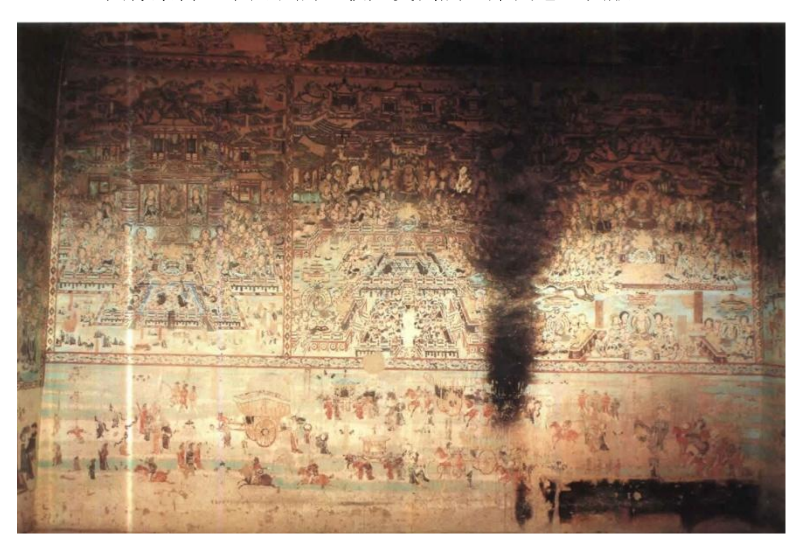


图6 第156窟主室北壁

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版 132。）



图7 第156窟主室东壁

（图像采自文物出版社、敦煌研究院联合出品，日本铁木真电视公司拍摄纪录片《敦煌·凯旋的喜悦（第156 窟）》，http://public.dha.ac.cn/content.aspx?id=159529715210）

第156窟覆斗顶的窟形、盝顶帐形开龛以及龛内绘制屏风画的方式，基本与中唐时期营造风格一致。主室壁画的布局也遵循一窟之内多铺经变画的格式，如西壁帐门两侧《普贤变》与《文殊变》的对应，西壁龛下供养人及侍从图像呼应东壁门上供养人及侍从图像，南、北壁中《阿弥陀经变》对应《药师经变》、《金刚经变》对应《天请问经变》，西披《弥勒经变》呼应东披《楞伽经变》，南披《法华经变》与北披《华严经变》对应也是中唐时期洞窟的基本法则。（图8）龛顶及四披出现的大量密教图像说明当时仍有前期吐蕃统治时代的绘画艺术流传，这也是本窟中吐蕃统治遗存的明显例证。[①]此外，就洞窟大小而言，本窟虽在整个晚唐时期洞窟中属中型石窟，但其体量较之前期有明显增大的趋势。本窟显教经变画共计十七铺，其中前室经变画三铺，主室经变画十四铺；密教各类图像共计十二幅，其中前室西、南、北三壁各类天王画像四幅，甬道顶部《曼荼罗》一幅，龛顶及四披各类菩萨画像七幅，[②]这明显超出前期石窟的壁画数量，甬道和西、东壁供养人图像也大量增加，而且两幅大型写实《出行图》的绘制，更是之前石窟中从未得见的。总体来看，第156窟在中唐时期洞窟营建风格的基础上，又有壁画数量、题材等方面的整体创新，其内容丰富，显密融汇的特点与《张淮深碑》中“方丈室内，化尽十方；一窟之中，宛然三界。”[③]的形容可谓相得益彰。音乐图像在石窟中的表现同样如此，数量比之中唐时期又有显著增加，这当然与经变画的丰富是紧密关联的。属性也从初、盛、中唐时期以佛教音乐形象为主扩展为世俗音乐形象的大量呈现，尤其是两幅《出行图》中的世俗伎乐乐队，生动而翔实地展现当时真实的音乐活动，这对于唐代音乐考证有着重要的史料价值。因此，本文在梳理本窟经变画音乐图像的同时，将重点研究《出行图》伎乐乐队，以此完成对晚唐时期壁画音乐图像总体特征的准确把握。

① 参见郑炳林《晚唐五代敦煌地区的吐蕃居民初探》，郑炳林主编《敦煌归义军史专题研究三编》，兰州：甘肃文化出版社，2005 年，第 632 页；沙武田《吐蕃统治时期敦煌石窟研究》，北京：中国社会科学出版社，2013 年，第 174 至 179 页。

② 数据根据《敦煌莫高窟内容总录》统计，参见敦煌文物研究所《敦煌莫高窟内容总录》，北京：文物出版社，1982 年，第 53 页。

③ S.6161(1)+S.3329+S6161(2)+S.6973+P2762+S.11564《敕河西节度兵部尚书张公德政之碑》，参加郑炳林《敦煌碑铭赞辑释》（增订本），待刊。

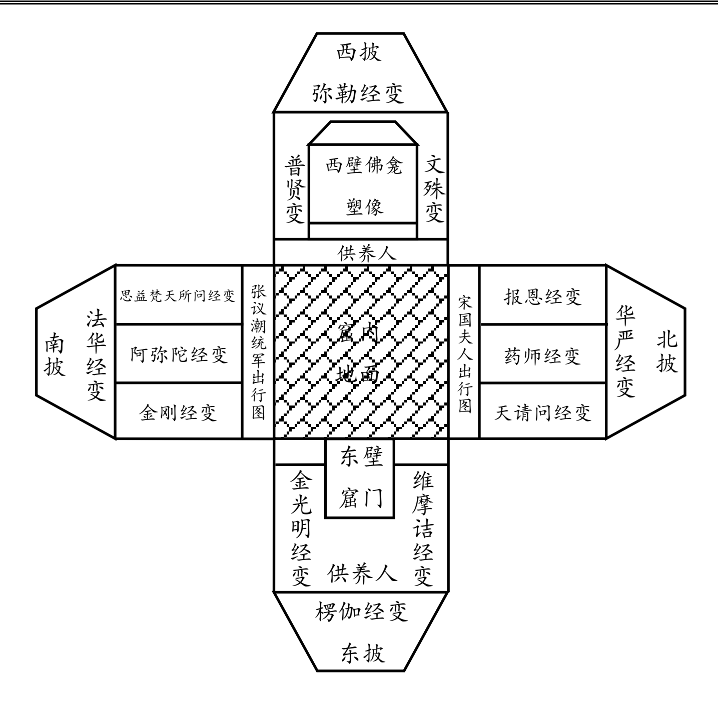


图8 第156窟主室图像布局示意图

（图像为笔者绘。）

第二节 第156窟主室西壁中的音乐图像

为便于音乐图像归纳，本文将主室西壁佛龛一同列入西壁之内，因此本窟西壁音乐图像集中出现的位置分别为帐门两侧的《普贤变》与《文殊变》、龛顶北披及壶门。

一、《普贤变》与《文殊变》

西壁帐门两侧绘制《普贤变》与《文殊变》相对应，这是中晚唐时期西壁布局的常规做法。从严格的经变画角度讲，两种经变画并无佛教经典与此对应，[①]其出现于帐门两侧，主要是为在西壁与主尊塑像形成“一佛二菩萨”的格局，本窟亦沿用这种方式。本窟两铺经变画的中心位置分别绘普贤与文殊菩萨坐于白象与青狮之上，其身后背景呈现两菩萨各自的道场峨眉山和五台山，胁侍菩萨、天王、天龙八部等部众簇拥在主尊周围，底部祥云铺陈。画面描绘侧重对色彩的表现，青绿为主要色调，其中夹杂赭石、土黄等色。两经变画人像基本呈对称的斜向式构图，排列有序，层次明显。经变画内容繁复却无丝毫凌乱之感，人物整齐排列表现出气势宏大的赴会场景。两经变画各绘有三身菩萨乐伎，位于两菩萨坐骑的斜下方位置，以站立姿态演奏乐器。（图9）

① 参见本文第二章第三节相关内容。

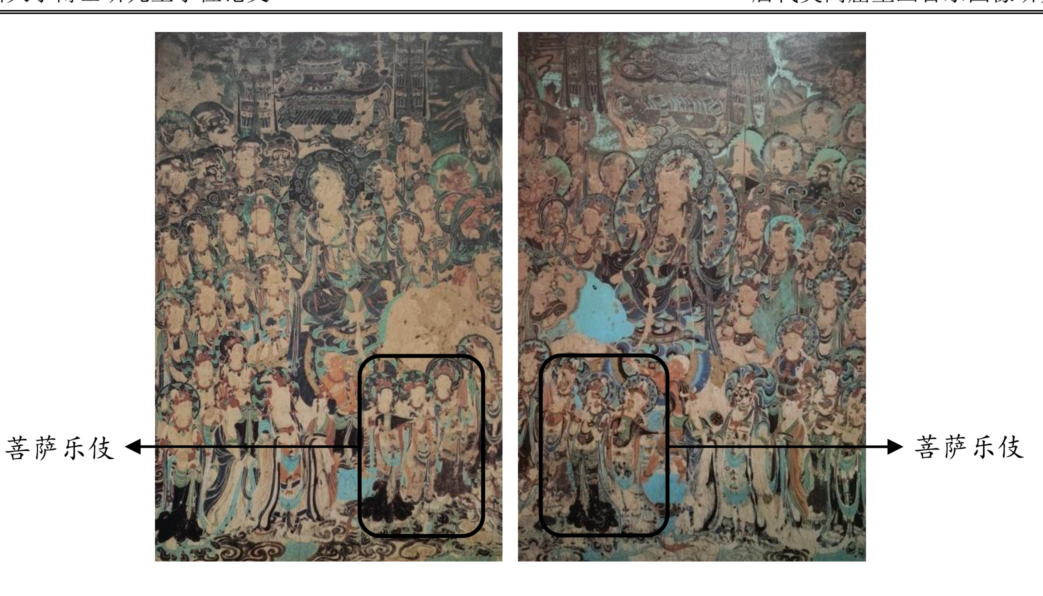


图9 第156窟主室西壁《普贤变》与《文殊变》

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第156窟、第161窟》，第72、79页。）

《普贤变》中三身乐伎为典型的菩萨装造型，宝冠、耳珰、璎珞、臂钏、腕钏及严身轮等配饰齐全，头部均绘正圆形头光，图案各异，均以石绿作为背景颜色。面部模糊，仅剩粉白底色。乐伎身着天衣、裳及绶带，两臂间搭有飘带。三身菩萨乐伎所奏乐器从左至右为琵琶、筚篥和拍板。琵琶为四弦直颈琵琶，梨形音箱，云头状覆手，乐伎持桛拨奏。筚篥细节不清，以乐伎竖吹方式，演奏手型，以及双手与口之间的距离判断，应为筚篥。拍板外观呈赭石色，板数为五，上圆下方，乐伎双手持拍板击节。《文殊变》中三身乐伎站立姿态，身上配饰与《普贤变》相同，只是头光图案略有差异。所演奏乐器从右至左依次为琵琶，笙和拍板。琵琶与拍板形制同于《普贤变》，不再赘述。乐器笙由中间乐伎双手捧持吹奏，笙外观呈独特的青金色，画面仅能分辨高低排列的笙管，笙斗和吹嘴难以辨认。（图10）

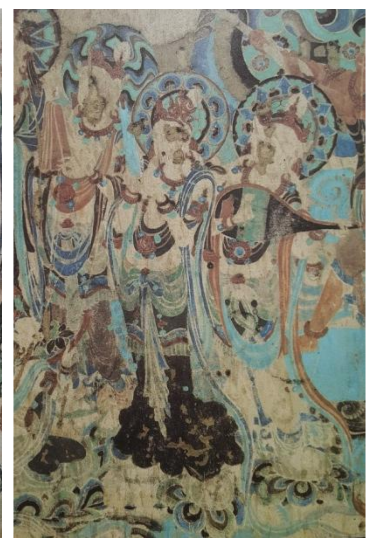



图10 第156窟主室西壁《普贤变》与《文殊变》中的菩萨乐伎

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第156窟、第161窟》，第80、72页。）

莫高窟《普贤变》和《文殊变》中菩萨乐伎排列方式既有本窟中的斜向并排式构图，也有如中唐第159窟西壁中的“品”字形构图，[①]但数量通常以二至三身一组居多。从乐器配置来看，尽管每铺经变画仅三身乐伎，但其演奏乐器恰好囊括唐代莫高窟壁画中乐器的三个门类：琵琶——弹拨乐器，筚篥或笙——吹奏乐器，拍板——打击乐器，而且唐代用乐通常也是这三类乐器。另外如中唐第159窟、第237窟、第386窟以及晚唐第161窟的《普贤变》和《文殊变》均是如此，[②]证明经变画最初设计时对于乐器的选择是注重乐器种类齐备和声部均衡问题的。贺世哲先生曾在《莫高窟第192窟<发愿功德赞文>重录及有关问题》中对于《普贤变》和《文殊变》的定名提出过质疑，[③]因为第192窟《发愿功德赞文》中对于两铺经变画的提法并非“普贤变”和“文殊变”，来看相关表述：

……文殊普贤各一躯并士（侍）从又于东壁上门两侧□[④]

我们将定名问题暂且搁置，记载明言“文殊普贤各一躯并士（侍）从”说明图像中除文殊和普贤菩萨为主尊外，其余均为侍从，这就从文字角度证明菩萨乐伎的侍从属性，当然以经变画构图而言，其所在位置也是不言而喻的。所以《普贤变》和《文殊变》中菩萨伎乐的首要功能是对文殊和普贤菩萨的赞颂和供养，此外两铺经变画均带有明显的出行赴会意义，因而菩萨伎乐应兼具烘托和渲染气

① 参见本文第二章第三节相关内容。
② 参见牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996年，第104至105页、第121至112页、第139至140页、第182页。
③ 参见贺世哲《莫高窟第192窟<发愿功德赞文>重录及有关问题》，《敦煌研究》，1993年第2期，第4页。
④ 敦煌研究院《敦煌莫高窟供养人题记》，北京：文物出版社，1986年，第85页。

氛的作用。

二、龛顶北披及壸门

根据前文陈述，本窟龛顶所绘均属密教图像，其中在北披《如意轮观音经变》中出现音乐图像。由于经变画所在位置的龛顶空间横长竖窄，所以画面构图为横向，画面中间位置绘主尊如意轮观音，其左、右两侧各有六身胁侍菩萨分上下两行排列，每行三身，每身菩萨身旁均有榜题，现已无法辨认。画面右侧下行靠内位置的一身菩萨交脚坐于莲台，头戴“山”形冠，后部有头光，额间有白毫，上身裸露，下身着裳，其余装饰为耳珰、瓔珞、臂钏、腕钏和足钏。菩萨面容祥和，体型修长，尤其是双腿及足具典型的密教绘画风格。菩萨手持琵琶拨奏，琵琶为四弦，直颈，琴颈、音箱面板、捍拨以及覆手分别以赭石、石绿、墨黑等色表示。琴头处不见琴轴，应为绘制时的省略。菩萨左手按弦，右手持楔拨奏。此件琵琶形制与前述《普贤变》和《文殊变》中琵琶相似。（图 11）



图11 第156窟主室龛顶北披《如意轮观音经变》中菩萨乐伎

（图像采自《敦煌石窟艺术・莫高窟第 156 窟、第 161 窟》，第 92 页。）

本文第二章第三节已对唐代密教题材经变画做过初步研究，所有密教题材经变画中乐器大多具法器涵义，这显然与密教“手结印，口诵咒，意作观”[①]的瑜伽修持方式有密切关联，以本窟《如意轮观音经变》而言亦如此，画面中十二身胁侍菩萨中仅有一身持琵琶演奏，所以其首先无法呈现乐器组合的乐队属性，而且除演奏琵琶之外的十一身菩萨均以持法器或结手印的姿态呈现，这就更加确定经变画中琵琶的法器属性，而琵琶产生的音声又象征佛法具音乐般悦耳赏心的特征。此外，菩萨乐伎作为如意轮观音的胁侍，其礼佛的功能也是必不可少的，正

① 参见周叔迦《周叔迦佛学论著全集》第六册，北京：中华书局，2006 年，第 2769 页。

如《如意轮观音经变》所据经典唐不空所译《观自在菩萨如意轮瑜伽》开篇即明言：

次应右膝着地芙蓉合掌置于顶上。想礼一切如来菩萨足。

……

礼诸佛已全跏半跏。或轮王跏。随意而坐。①

根据1982年出版《敦煌莫高窟内容总录》记载，本窟壶门位置绘有十四身伎乐图像，②至1996年，在牛龙菲先生《敦煌壁画乐史资料总录与研究》中，此处伎乐图像以“不详”作为备注，③证明当时伎乐图像很可能已经漫漶。笔者于2014年实地调研第156窟时，发现图像的确难以辨识，现借助《敦煌石窟艺术•莫高窟第156窟、第161窟》中部分图版也仅能辨认出图像的大致轮廓。壶门中间位置绘两件供养器图像，乐伎图像左右各七身依次围绕马蹄形佛床排列。乐伎交脚而坐，周身飘带环绕，左、右突前的两身乐伎似演奏拍板与竖箜篌，其余十二件乐器不明。（图12）每身乐伎图像间均以纹饰间隔，形成单幅画像形式，所以壶门处乐伎尽管数量有十四身，演奏乐器可能也是种类各异，但仍然不具备如经变画中菩萨乐伎间相互组合的乐队性质，而壶门作为佛床或佛坐的建筑构件，其中所绘音乐图像更多则是礼拜和供养的象征。



图12 第156窟主室佛龛壶门

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第156窟、第161窟》，第26页。）

以上就是本窟西壁出现的音乐图像，位置分别为帐门两侧、龛顶的经变画以及佛龛壶门，除《普贤变》和《文殊变》中以三身一组的小型乐队出现外，其余均为零散的奏乐方式。音乐图像所在的洞窟位置，出现的经变画题材以及出现乐器，均与中唐时期洞窟壁画音乐图像普遍特征相符，所以西壁音乐图像应该是对前期石窟的继承，其中并未出现任何创新因素。从石窟角度而言，西壁所绘音乐图像围绕石窟中心——佛龛主尊展开，如主尊造像的左右两侧、顶部以及底部，所以西壁音乐图像的功能更多侧重礼拜、赞颂和供养，而且由于西壁可以绘制壁

① 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第二十册，台北：新文丰出版公司影印，1992年，第207页。
② 参见敦煌文物研究所《敦煌莫高窟内容总录》，北京：文物出版社，1982年，第53页。
③ 参见牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996年，第180页。

画的空间不如南、北壁规整和丰富，音乐图像所占空间也就相对缩小，导致音乐图像具有的音乐性被弱化，因而无法形成编制齐全的乐队。

第三节 第 156 窟主室窟顶的音乐图像

第 156 窟窟顶图像主要包括四披所绘四铺经变画以及藻井的卷瓣莲花图案，其中仅有东披所绘《楞伽经变》中出现音乐图像，其余如《弥勒经变》《华严经变》和《法华经变》中均无音乐图像绘入。值得一提的是，即便在《楞伽经变》中，音乐图像也只存在于譬喻画中，通常呈模式化的经变画乐舞场景依然未出现。这主要是因为有唐一代的莫高窟《楞伽经变》以及《华严经变》《法华经变》通常无乐舞场景入画，这应该与经变画依据的佛经文本有直接关系，因为乐舞场景往往与经文内容是一一对应的。而《弥勒经变》作为净土类经变画，通常是有菩萨伎乐乐队和舞伎的，如中唐第 7 窟南壁和晚唐第 138 窟北壁的《弥勒经变》，[①]但本窟未见音乐图像可能是由于《弥勒经变》所在的窟顶西披空间较小导致无法呈现乐舞场景。

《楞伽经变》是中唐时期在莫高窟出现的禅宗类经变画，唐代仅存有六铺，[②]大多为晚唐时期所绘，《楞伽经变》所依据经典为武周时期实叉难陀所译七卷本《大乘入楞伽经》，[③]强调 “三界唯心”“诸法皆幻”的主旨思想。由于佛经所述内容多抽象深奥，难以用图像表现，所以莫高窟《楞伽经变》依然沿用前述中唐时期程式化构图，主要表现经文中《罗婆那王劝请品》《集一切法品》《断食肉品》《偈颂品》等内容，画面主体通常为佛在摩罗耶山楞伽城说法场景，周围绘制若干譬喻故事画作为补充，（图 13）其中摩罗耶山说法是辨识该经变画的重要标志。[④]

① 参见牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996 年，第 90、169 页。
② 莫高窟《楞伽经变》现存共计十一铺，其所在洞窟分别是：中唐第 236 窟，晚唐第 156、85、9、138 和 459 窟，五代第 61、4 窟以及宋第 55、454、456 窟。参见贺世哲《敦煌石窟全集 楞伽经画卷》，敦煌研究院《敦煌石窟全集》，香港：商务印书馆，2003 年，第 14 页。
③ 《楞伽经》全名《楞伽阿跋多罗宝经》或《入楞伽经》，梵文原本形成于古印度笈多王朝时期，属于中期大乘佛教经典之一。于公元五世纪中叶传入中国，先后共有四种汉文译本流行：1、北凉昙无谶译《楞伽经》四卷，已佚。2、南朝刘宋求那跋陀罗译《楞伽阿跋多罗宝经》四卷，今存。3、北魏菩提流支译《入楞伽经》，十卷，今存。唐武周时期实叉难陀译《大乘入楞伽经》，七卷，今存。其中实叉难陀译本在敦煌文献中数量最多，说明敦煌地区流行楞伽经典主要是《大乘入楞伽经》。参见贺世哲《敦煌石窟全集·楞伽经画卷》，敦煌研究院《敦煌石窟全集》，香港：商务印书馆，2003 年，第 12 至 13 页。
④ 参见《敦煌学大辞典》王惠民撰“楞伽经变”词条。季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 134 页。

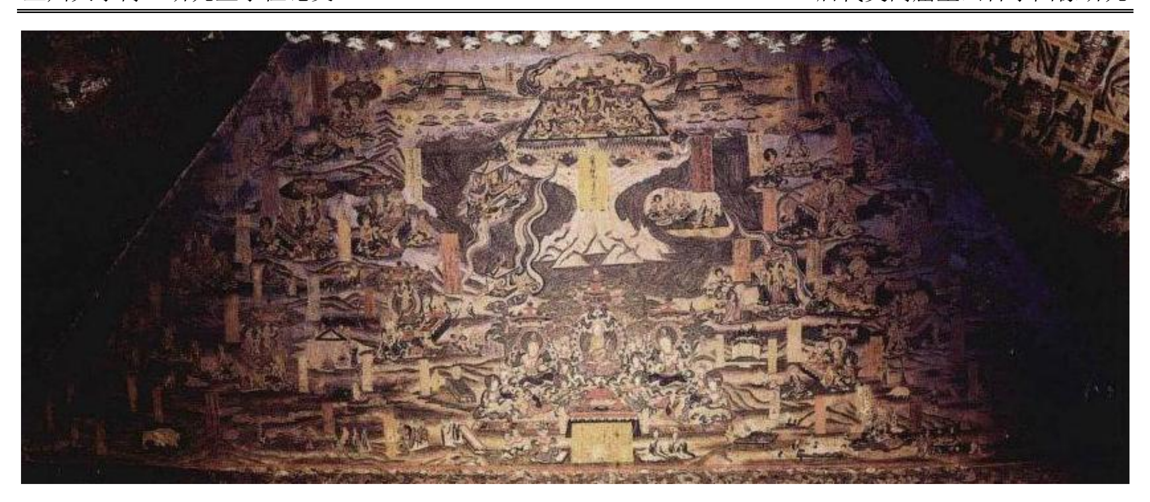


图13 第156窟主室窟顶西披《楞伽经变》

（图像采自《敦煌石窟全集·楞伽经画卷》，第 32 页。）

本窟《楞伽经变》中音乐图像出现在“橦伎喻”中，这些内容各异的譬喻画均依据《大乘入楞伽经》中《集一切法品》和《偈颂品》创作，根据贺世哲先生统计，莫高窟《楞伽经变》涉及的譬喻画约有十三种之多，[①]每种譬喻画绘制形式基本大同小异。“橦伎喻”又称“幻师喻”或“戴竿图”，[②]来自《大乘入楞伽经》卷二《集一切法品》，其曰：

譬如幻师以幻术力，依草木瓦石幻作众生若干色像，令其见者种种分别，皆无真实。[③]

本窟《楞伽经变》“橦伎喻”共有十身人物入画，在一片空场之上，两人在画面远端表演缘竿技艺，竿下四人围观，画面近端有四人为之伴奏。左侧为竖写的墨书榜题，但仅能辨识“众生令”三字，与前述三种《楞伽经》原文对照，只有《大乘入楞伽经》与此接近，故榜题很可能省略引文中“若干色像”四字。

① 譬喻画包括“照镜喻”“陶师喻”“橦伎喻”“象马喻”“乾城喻”“灯火喻”“鸟游虚空喻”“良医喻”“母婴喻”“猿猴喻”“绳蛇喻”“净衣喻”和“象陷深泥喻”等，参见贺世哲《敦煌石窟全集·楞伽经画卷》，敦煌研究院《敦煌石窟全集》，香港：商务印书馆，2003 年，第 43 页。

② 参见《敦煌学大辞典》王惠民撰“戴竿图”词条。季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 135 页。

③ 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十六册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 596 页。



图14 第156窟主室窟顶西披《楞伽经变》中“橦伎喻”

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第156窟、第161窟》，第116页。）

奏乐四人中有三人盘腿而坐，一人站立。四人均着团领襕袍，颜色分别为土黄、灰褐、赭石和藏蓝，束腰，头部似戴巾或璞头，这是唐代莫高窟壁画中世俗人物的常见装束。画面从右至左，第一人击打拍板，第二人演奏琵琶，第三人背对观者，演奏乐器未知，第四人侧对观者，双手位于胸前，似拍掌击节。拍板通体呈赭石色，画面仅见轮廓，板数不明。琵琶形制与前述的琵琶形制相似，琴头处可见四根琴轴，其余如琴颈、音箱面板、捍拨等部件较清晰，乐工持桗拨奏。（图14）此外，在莫高窟第85窟《楞伽经变》“橦伎喻”有两乐工演奏横笛与拍板，第61窟有六身乐工分别演奏横笛、拍板、琵琶、笙、排箫、笛等乐器。①也就是说，莫高窟壁画所绘此类图像均包含奏乐场景，这与文献记载是一致的。

《通典》卷一百四十六言：

散乐（隋以前谓之百戏）

散乐，非部伍之声，俳优歌舞杂奏。

隋文帝开皇初，周、齐百戏并放遣之。炀帝大业二年，突厥染干来朝，帝欲夸之，总追四方散乐，大集东都……并二人戴竿，其上舞，忽然腾透而换易。千变万化，旷古莫俦。染干大骇之。自是皆于太常教习。

① 乐器辨识根据《敦煌石窟全集·楞伽经画卷》与《敦煌壁画乐史资料总录与研究》中相关内容。参见贺世哲《敦煌石窟全集·楞伽经画卷》，敦煌研究院《敦煌石窟全集》，香港：商务印书馆，2003年，第48至49页；牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996年，第155、205页。

汉代有橦末伎[①]……今有缘竿伎，又有猕猴缘竿伎，未审何者为是……玄宗以其非正声，置教坊于禁中以处之……散乐，用横笛一，拍板一，腰鼓三。其余杂戏，变态多端，皆不足称也。[②]

根据记载，类似戴竿的技艺自汉代就已存在，历经隋唐两朝又衍生出不同名称的技艺，如“戴竿”“橦末”“缘竿”“猕猴缘竿”等，但大抵相类。以“二人戴竿，其上舞”的表述看，戴竿包括持竿和攀爬两种表演，而“橦末”和“缘竿”以攀爬展示各种动作为主，至于“猕猴缘竿”到底是人作猕猴形或模仿猕猴进行爬杆表演，还是训练猴类做攀爬表演，无法确定。本窟《楞伽经变》“橦伎喻”中的竿是直接固定于地面类似三角架的装置上，并无持竿艺人出现，加之记载中的“橦末伎”为汉代所有，所以准确地说，应该属“缘竿”技艺，艺人称“缘竿伎”。另外，此类技艺在隋以前属“百戏”，隋炀帝大业二年（606）百戏被重新收编并以“散乐”称之，隶属太常，至唐玄宗时期被编入教坊。通常在表演中，应该有音乐伴奏，但编制较零散和随意。正因如此，莫高窟壁画中为缘竿伴奏的乐队规模较小，而且所用乐器也各有不同，这很可能就是唐代缘竿表演的真实再现。

那么，经变画为何以“橦伎喻”即缘竿来表现经文所谓“譬如幻师以幻术力，依草木瓦石幻作众生若干色像，令其见者种种分别，皆无真实”的内容？贺世哲先生在《敦煌石窟全集·楞伽经画卷》一书中直接将上述文字注于“橦伎喻”图像下，未做任何解释。[③]王惠民先生则在《敦煌学大辞典》“戴竿图”词条中，对此做了一番推理：“经文本意在于宣传一切客观事物都不真实，‘皆唯自心’，但画工却以自己的理解，绘杂技戴竿图……”[④]经文的确是在表达凡事皆幻之意，但以缘竿图像作为对应，很可能非画工个人理解，其实原因在文献中就已点明，《通典》卷一百四十六云：

大抵散乐杂戏多幻术，皆出西域，始于善幻人至中国。汉安帝时，天竺献伎，能自断手足，刳剔肠胃，自是历代有之。大唐高宗恶其惊人，敕西域关津，不令入中国。[⑤]

---

① 张衡《西京赋》云：“橦末之伎，态不可弥。”但《旧唐书》卷二十九此处为“橦木伎”，存疑。参见张衡《西京赋》，箫统编，李善注《文选》第一册，上海：上海古籍出版社，1986 年，第 77 页；参见刘昫等《旧唐书》，北京：中华书局，1975 年，第 1073 页。

② 杜佑撰，王文锦等点校点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3727 至 3729 页。

③ 参见贺世哲《敦煌石窟全集·楞伽经画卷》，敦煌研究院《敦煌石窟全集》，香港：商务印书馆，2003 年，第 48 至 50 页。

④《敦煌学大辞典》王惠民撰“戴竿图”词条。季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 135 页。

⑤ 杜佑撰，王文锦等点校点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3729 页。

从记载分析，自汉代开始，幻术就已包括在百戏之中，而缘竿同样属于百戏，这种约定俗成一直延续至唐代的散乐中，所以经变画以缘竿图像对应经文中的幻术，根本原因在于二者在唐代同属散乐范畴，经变画如此处理只是一种概念置换，在经变画所处时代的唐人语境中，缘竿与幻术应该是互通的，而且从图像认知的角度，缘竿相对于幻术，不仅容易绘制，也更加直观，便于使人理解。通过以上对经变画“橦伎喻”图像的考证发现，其中音乐图像只是现实缘竿技艺的组成部分，其本身与《楞伽经变》以及《大乘入楞伽经》无直接联系，但音乐图像的出现以图文互证的方式表明此类技艺在唐代的表演通常是有音乐伴奏的史实。

另外，由李月伯先生编著的《敦煌石窟艺术·莫高窟第 156 窟、第 161 窟》中，将第 156 窟《楞伽经变》“橦伎喻”图像的名称误写为“照镜图”；①《敦煌学大辞典》中王惠民先生所撰“戴竿图”词条所谓：“第 156 窟‘戴竿图’是‘宋国河内郡夫人宋氏出行图’中所绘，非楞伽经变之内容。”②的说法亦有误，因为本窟的《楞伽经变》以及《宋国河内郡夫人宋氏出行图》中均出现此类图像，本文也将在后文中对《出行图》戴竿图像做详细考证。

第四节 第 156 窟主室北壁的音乐图像

第 156 窟主室北壁由西至东依次绘制《报恩经变》《药师经变》和《天请问经变》，经变画间以菱形花纹间隔，三铺经变画构图和布局近似，均以佛说法场景作为各自画面的主体部分，除《天请问经变》外，其余两铺经变画均有以菩萨伎乐乐队为主要内容的音乐图像，以下本文将按顺序对两铺经变画进行讨论。

一、《报恩经变》中的音乐图像

莫高窟《报恩经变》依据的佛经原典为七卷本《大方便佛报恩经》，本窟《报恩经变》也不例外。在构图方式上，该经变画依然沿用中唐时期的惯例，将佛说法场景即经文《序品》的呈现作为整铺经变画的主体，说法场景下方为菩萨伎乐乐队与舞伎，与前述中唐第 112 窟北壁《报恩经变》不同，③该经变画选取《孝养品》《论议品》和《恶友品》内容加以表现，其中讲述鹿母夫人的《论议品》

---

① 参见李月伯《莫高窟第 156 窟、第 161 窟》，段文杰主编《敦煌石窟艺术》，南京：江苏美术出版社，1995 年，第 116 页。

②《敦煌学大辞典》王惠民撰“戴竿图”词条。季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 135 页。

③ 参见本文第七章第三节相关内容。

位于画面左上部，右上部安排《孝养品》的须阇提太子本生，下部横向绘制《恶友品》，即善友太子本生。（图 15）但不论如何安排与选择《大方便佛报恩经》的各品内容，《报恩经变》依然体现着“上报佛恩，中报君亲恩，下报众生恩”的核心理念。敦煌地区从中唐时期通过《报恩经变》表达“重回李唐”的心理愿景，到晚唐时期达成夙愿后以《报恩经变》作为情感回馈，“报恩”这一本质并未发生任何异化，因为报恩的客体不论是“佛”“君”还是“亲人”“众生”，在中唐至晚唐这一时期中是不变的。当然，《报恩经变》在晚唐时期的急剧增加以及在本窟的出现，与统治阶层大肆宣扬忠君孝悌思想也是密切相关的。

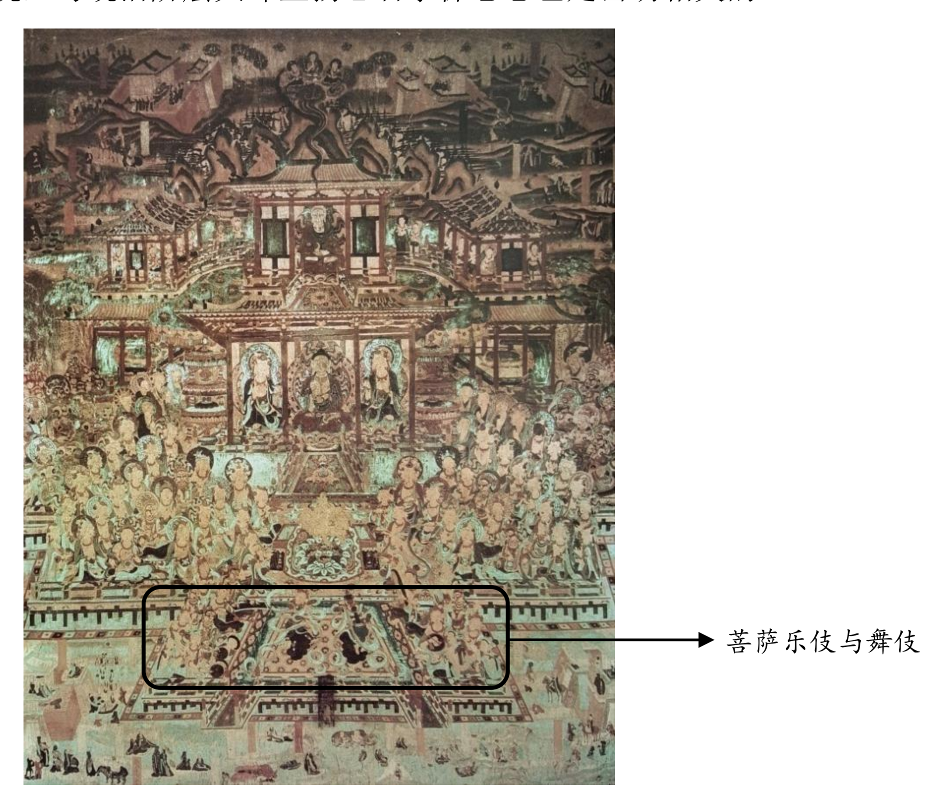


图15 第156窟主室北壁《报恩经变》

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第 156 窟、第 161 窟》，第 144 页。）

本窟《报恩经变》画面中心为双层楼阁式主体佛殿，背景描绘耆阇崛山。佛殿下层面阔三开间，正好容纳一佛二菩萨图像，佛殿上层为歇山顶式，殿内同样绘释迦牟尼形象，其眉宇间白毫化生一化佛图像，直达天际。上层佛殿左右两侧各有一段悬空平桥连接两侧双层歇山顶式配殿，平桥和配殿上层均绘弟子、菩萨形象。主体佛殿采用仰视画法，两侧配殿则用俯视的视角，使画面极具空间感和纵深性。这种绘制方式与前述盛唐第172窟南、北壁《观无量寿经变》一致，只是所用线条较粗，画面不如前者精致。主体宫殿前部有平桥连接听法平台，上有

听法菩萨、弟子以及天龙八部众神整齐排列，左右侧各有六列，扇面式展开。此平台下部为菩萨乐伎与舞伎平台，十六身乐伎左右排列，中间两身舞伎起舞。上述两平台呈现倒“凸”字形构图，此同于第112窟北壁《报恩经变》，此外如阁楼式宫殿与配殿、听法和乐舞区域的平台造型均与前者有明显差异，而且入画的各类形象的数量也远超第112窟《报恩经变》。

根据之前研究，《报恩经变》涉及音乐图像通常只有菩萨伎乐乐队与舞伎，本窟经变画亦如此，但十六身乐伎和两身舞伎的配置明显倍于第112窟《报恩经变》八身乐伎加一身舞伎的组合。菩萨乐伎两侧各八身交脚坐于平台之上，上身着天衣，下身着裳。头戴“山”形冠，耳珰、璎珞、臂钏、腕钏皆全，眉宇白毫和颈部三道刻画明晰。左侧八身乐伎演奏乐器由内而外，自上而下分别是筝、琵琶、腰鼓、羯鼓、拍板、笙、横笛和筚篥；右侧乐器依次为：竖箜篌、排箫、阮咸、琵琶、拍板、不明、横笛和筚篥。由于该经变画整体绘制线条较粗，导致画面中乐器图像大多呈现基本轮廓，许多细部特征未加刻画，如筝的面板，腰鼓、羯鼓的鼓身和鼓面部分，笙、排箫的管身等直接以颜料平涂，但这并未对乐器的辨识造成影响。（图16）除个别乐器外，大多乐器均为唐代经变画常用乐器，加之本文之前已做过大量的描述和考证，故不再重复，仅将其中的特殊情况做简要探讨。

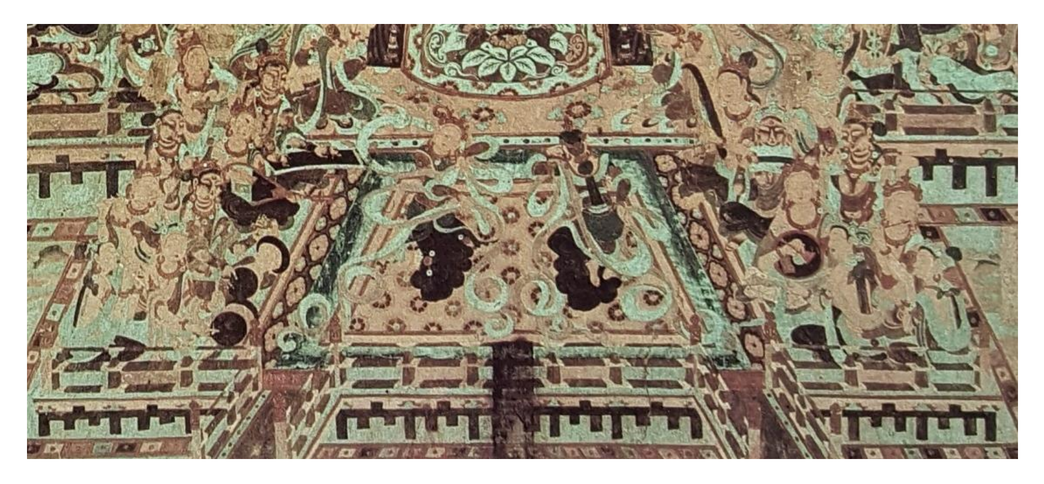


图16 第156窟主室北壁《报恩经变》菩萨伎乐乐队图像

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第156窟、第161窟》，第144页。）

该菩萨伎乐乐队包含一件特异乐器，在之前经变画未曾出现，演奏乐器的乐伎为右侧靠外从上至下第二身。该乐器在《总录》中记为“长笛”，[①]但通过放

① 参见牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996年，第179页。

大之后的图像观察，其与长笛相去甚远。首先，乐伎双臂平曲，右臂稍高于左臂，手腕自然下垂，双手各握一三角形物，扁平状，与拨奏琵琶所用的桭相近，通体以石绿色妆绘。从外观视之，不具备吹奏乐器和弹拨乐器的基本特点，如器身无孔，未形成腔体，无任何弦及相关装置，所以只有可能为某种打击乐器。再以画面上乐伎的姿态判断，乐伎很可能是通过双臂上下的摆动使两物相击，以此产生乐音，这也进一步确定其为打击乐器的可能性。（图17）但遗憾的是，查阅相关史料如《通典》《旧唐书》《新唐书》《乐书》等，均无法找到与之完全对应的乐器，仅有《乐书》卷一百五十“乐图论·俗部”所列乐器“击竹”（图18）在演奏方式及功能上可能与此器相类，其曰：

击竹之制近世民间多有之，盖取竹两片，紧厚者治而为之，其长数寸，手中相击为节，与歌拍相和焉。[①]

《乐书》成书于北宋建中靖国元年（1101），所以按记载，击竹在1101年之前就已在民间流行，说明包括经变画在内的此类“相击而节”的打击乐器完全有可能在宋之前的五代甚至晚唐时期就已出现，其功能是为歌唱或说唱击打节拍。此外，在我国北方也曾出现一种以牛胯骨制成的打击乐器，称牛胯骨或合扇，（图19）至今依然是数来宝等传统说唱形式的伴奏乐器，其外观和演奏方式也与《报恩经变》中乐器和击竹较为接近。当然，“相击而节”这种形式自古就有之，击竹和牛胯骨应该是不同地域文化间乐器制作的不谋而合，击竹为内地中原所用，牛胯骨则带有典型的游牧民族特点。但就经变画乐器图像而言，依目前有限的材料，只能推测其为某种打击乐器，而具体名称、材质以及演奏方式等信息均难以断言，只能留待以后出现新的证据予以解释。

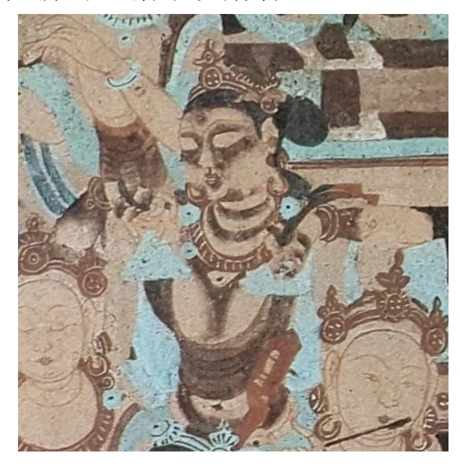


图17 第156窟主室北壁《报恩经变》打击乐器图像

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第156窟、第161窟》，第150页。）

① 陈旸《乐书》，《文渊阁四库全书》第二一一册，上海：上海古籍出版社，2012年，第698页。

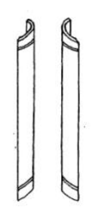


图18 《乐书》击竹图像

（图像采自《乐书》，2012 年，第 698 页。）



图19 牛胯骨图像

（图像采自http://image.baidu.com）

乐队左侧靠内从上至下第三身乐伎演奏腰鼓，两鼓面均施以黑色且蒙于鼓体两端，鼓体通体土黄，乐伎双手拍击鼓面。根据对初、盛、中唐时期经变画腰鼓图像的考证，唐代腰鼓形制通常包括两类，瓷质无鼓绳和木制有鼓绳，该腰鼓应该属瓷质无鼓绳类。但之前的腰鼓均是乐伎手持或放置在腰间、腿部击打，而此腰鼓固定方式却同于羯鼓，即置于地面，而且图像中腰鼓鼓身下方似有一鼓座支撑。说明腰鼓在以坐姿演奏时，其固定方式视情况而定，既可以置于腿部，也可以在地面上击打。而以站姿演奏时，则多固定于腰部，如本窟《出行图》中的两件腰鼓均如此，这很可能就是其称为“腰鼓”的原因。（图20）

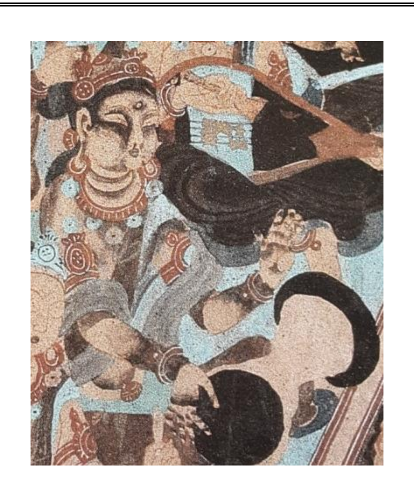


图20 第156窟主室北壁《报恩经变》腰鼓图像

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第 156 窟、第 161 窟》，第 150 页。）

本窟经变画中出现的阮咸也较特殊，品柱所在的琴颈部分被下侧乐伎头部遮挡，但品柱装置应该是存在的。除圆形音箱、四弦、圆形捍拨、云头状覆手等特点与之前所见阮咸相近外，此器最大的不同在于其琴颈造型为曲颈，而且乐伎是以椟拨奏，这与以往经变画阮咸图像以及传世的日本正仓院藏唐代螺钿紫檀阮咸都是有区别的。（图 21）文献记载大多不涉及阮咸的琴颈造型和演奏方式，所以只能通过相关记载进行推论，如《通典》卷一百四十四记载：

今清乐奏琵琶，俗谓之“秦汉子”，圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。傅玄云：“体圆柄直，柱有十二。”其他皆充上锐下。曲项，形制稍大，本出胡中，俗传是汉制。兼似两制者，谓之“秦汉”，盖谓通用秦、汉之法……旧弹琵琶，皆用木拨弹之，大唐贞观中始有手弹之法，今所谓搊琵琶者是也。

阮咸，亦秦琵琶也，而项长过于今制，列十有三柱。①

按图像和引文的描述，既符合圆体修颈的外观又具有曲项特点的琵琶，应为兼似秦汉子和曲项琵琶的秦汉琵琶，而且《通典》指出阮咸亦秦琵琶，所以秦琵琶很可能就是秦汉琵琶的简称，这样就说明唐代的阮咸至少有两种形制，即曲项和直颈，曲项如本窟《报恩经变》所示，直颈就是通常经变画所见到的，这两种形制的阮咸都可以称为秦汉琵琶或秦琵琶。这样，阮咸以椟拨奏也就顺理成章，因为按《通典》所述，贞观之前琵琶均以椟拨弹，手弹的方式始自贞观中期之后，而阮咸作为秦汉琵琶或秦琵琶，是属于琵琶这个大的弹拨乐器门类的。

① 杜佑撰，王文锦等点校点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3679 页。



图21 第156窟主室北壁《报恩经变》腰鼓图像

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第156窟、第161窟》，第150页。）

本窟《报恩经变》菩萨伎乐乐队使用乐器中，弹拨乐器有筝、琵琶、竖箜篌和阮咸，吹奏乐器包括笙、排箫、筚篥和横笛，打击乐器一件不明，其余为腰鼓、羯鼓、拍板。其中弹拨乐器共计五件，吹奏乐器六件、打击乐器五件。首先就乐队编制而言，该乐队对经变画常见三类乐器的使用已经趋于均衡，这与此前初、盛和中唐菩萨伎乐乐队表现出的突出打击乐器的特点已有明显区别，尤其是在弹拨乐器使用方面，囊括此前经变画出现的几乎所有乐器，吹奏乐器和打击乐器的使用则以常见乐器为主。（表1）如果打击乐器数量在整支乐队中倍于其他类乐器，该乐队的风格无疑是以鲜明的节奏和力度为主的，此前所论的大多经变画伎乐乐队皆是如此。但如果乐队使用的弹拨、吹奏和打击乐器数量相当，那么乐器数量就很难反映该乐队的风格，这点毋庸置疑。此时，本文之前提到的乐队所奏乐曲就成为辨别风格的关键因素，而经变画菩萨伎乐乐队最大的缺陷也恰恰在此，因为壁面之上无任何信息与此有关。但是，通常经变画伎乐乐队又是与舞伎一同出现的，其作用就是为配合舞伎起舞而奏乐，所以对于舞伎舞种的确定就成为解释伎乐乐队风格的重要因素，本窟《报恩经变》尤其如此。通过对舞伎的观察，两舞伎上身穿紧身衣，腰系腰围，下身着褶裥舞裙，一正一背相对而舞，持长巾作为舞具，而且姿态做明显的摆臂、扭胯和吸腿等一系列动作，（图22）这与中唐经变画出现的舞伎基本相似，所以其舞种应同样为双人巾舞。综上，我们认为《报恩经变》中菩萨伎乐乐队尽管不再凸显打击乐器在整支乐队的重要性，但从其为巾舞伴奏的事实看，该乐队风格依然与前期的伎乐乐队相类，而且经变画将中唐时期多绘制巾舞图像的特点也继承了下来。

乐器分类	乐 队 名 称	
	第 220 窟北壁《药师经变》伎乐乐队	第 156 窟北壁《报恩经变》伎乐乐队
弹拨乐器	竖箜篌、花边阮、筝	竖箜篌、琵琶、筝、阮咸
吹奏乐器	横笛、筚篥、笛、排箫、笙、贝	横笛、筚篥、排箫、笙
打击乐器	拍板、腰鼓、羯鼓、都昙鼓、答腊鼓、鸡娄鼓、方响、钹	腰鼓、羯鼓、拍板、不明

表 1 第 220 窟北壁《药师经变》与第 156 窟北壁《报恩经变》伎乐乐队乐器分类对比

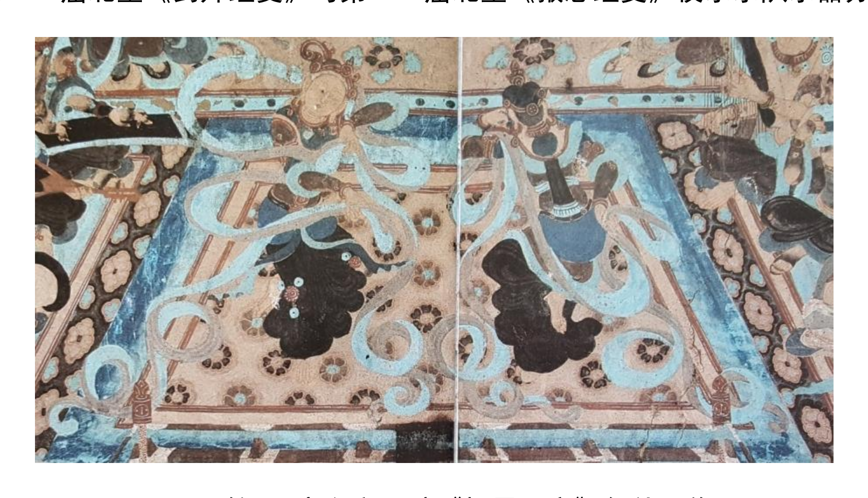


图22 第156窟主室北壁《报恩经变》舞伎图像

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第 156 窟、第 161 窟》，第 150 页。）

关于本窟《报恩经变》音乐图像的特殊性，本文在对中唐第 112 窟北壁《报恩经变》进行探讨时已有涉及，[①]由于两铺经变画所依据经典、构图布局以及出现的音乐图像基本一致，故不再重复讨论。总体而言，通常《报恩经变》仅绘有菩萨乐伎和舞伎，其主要功能体现在对佛的赞颂、供养和对佛法的装饰与渲染。另外，尽管入画的《序品》《孝养品》《论议品》《亲近品》《恶友品》等包含音乐内容的描述，但在故事情节中多充当道具、装饰之用，所以经变画中上述各品画面均未见音乐图像，说明经变画各品偏重画面的叙事性，对于次要的音乐内容通常是舍弃的，这已成为唐代莫高窟《报恩经变》的普遍特征。

二、《药师经变》中的音乐图像

本窟《药师经变》构图方式与中唐第 112 窟北壁所绘《药师经变》相同，画面主体以佛说法场景、菩萨伎乐乐队和十二药叉神将构成，而标志性的“九横死”“十二大愿”“燃灯”“悬幡”等图像均未在两经变画主体画面出现，第 112 窟的

① 参见本文第七章第三节相关内容。

此部分内容很可能出现在经变画下部的屏风画中，但由于壁面的剥落，现已无法确定。本窟的该内容同样以屏风画的形式绘制在主室正壁佛龛的西、南、北三壁上，这应该是为达到主室北壁三铺经变画布局间的统一采取的折衷方式，因为北壁其余两铺经变画《报恩经变》和《天请问经变》中通常无“九横死”“十二大愿”等条幅式或屏风式的内容。

本窟《药师经变》画面最上部为宫殿建筑，主体为单层单檐式宫殿，宫殿两侧各有一双层歇山顶式配殿，此部分的后部又绘一殿二阁楼的建筑于主体宫殿相连的廊庑之上，此殿结构同为歇山顶式，阁楼为六角攒尖式，五组化佛图像填充在宫殿与楼阁间的空白处。宫殿前部即为佛说法平台，三座华盖分别悬于一佛二菩萨头顶，周围弟子、听法菩萨等形象鳞次栉比，左、右外侧分别出现两身迦陵频伽乐伎奏乐。说法平台中间的平桥与乐舞平台相连，平台之上有十身菩萨乐伎与两身舞伎组成乐舞部分。乐舞平台同样有一平桥连接画面下部的十二药叉神将平台，此平台左、右又延伸出两段平桥与两侧菩萨平台相连。平台自上而下呈阶梯状排列，使整个画面极具空间感。（图 23）

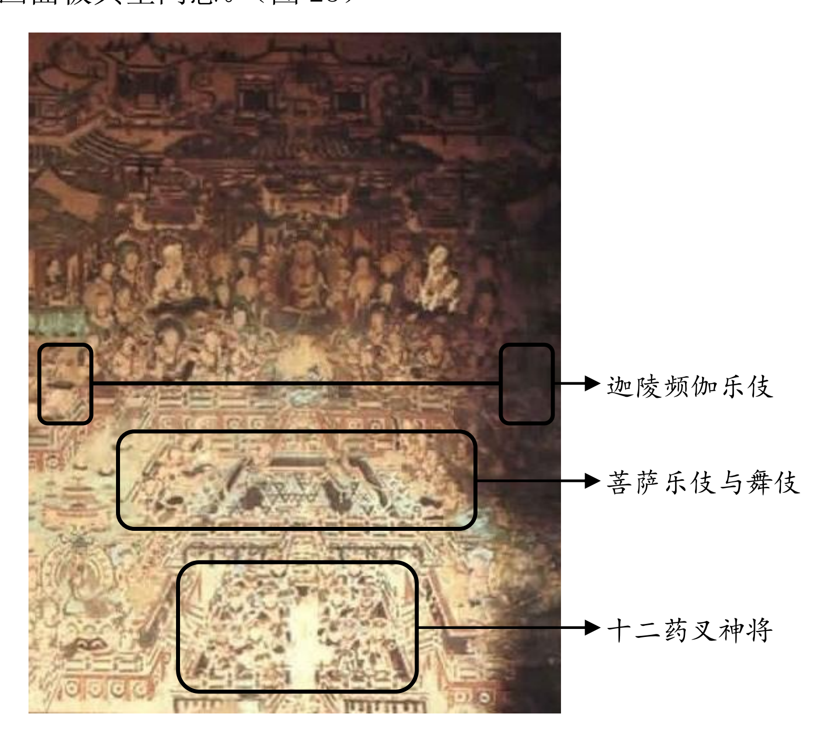


图23 第156窟主室北壁《药师经变》舞伎图像

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版 132。）

本窟《药师经变》音乐图像共有两类，分别为迦陵频伽伎乐和菩萨伎乐，其中迦陵频伽乐伎未在中唐第 112 窟北壁《药师经变》出现。迦陵频伽乐伎入画四身，以左右对称的方式位于说法平台左、右外侧，由于整个右侧壁面遭受烟熏破

坏，四身中左侧两身可以辨别，右侧两身仅见身形轮廓。（图 24）左侧两身一上一下排列，均头戴“山”形冠，颈部饰瓔珞，双翅展开，尾翼上翘，立于莲花之上。上方迦陵频伽是否持乐器不明，下方一身持排箫吹奏。尽管四身中只有一身可以确定演奏乐器，但按照本文对迦陵频伽的研究，其以奏乐或歌唱来表达对佛的礼赞是基本明确的。




图24 第156窟主室北壁《药师经变》迦陵频伽乐伎图像

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第 156 窟、第 161 窟》，第 158 页。）

乐舞平台位于说法平台与十二药叉神将平台之间，四周勾栏环绕，两侧区域各有五身菩萨乐伎奏乐，五身乐伎分别纵向一字排列，此方式在经变画中较为少见。乐伎赤足交脚坐于有团花图案的方毯上，装束与佩饰皆同于同壁《报恩经变》菩萨乐伎。左侧乐伎自上而下依次演奏拍板、笙、横笛、筚篥与琵琶，右侧乐伎所持乐器从上至下分别为竖箜篌、钹、笛、排箫和筝。经变画中乐器描绘的细致程度不及前述初、盛和中唐时期经变画，如画面中拍板、笙的笙管以及筝的面板部分皆用一色平涂，加之其中出现的十件乐器均为经变画常见乐器，本文之前已做大量类似的描述和考证，故不再重复。（图 25）

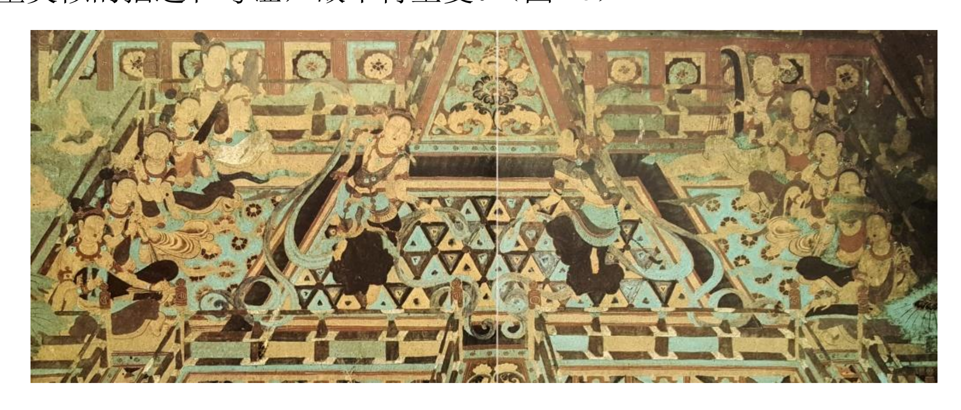


图25 第156窟主室北壁《药师经变》菩萨伎乐乐队图像

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第 156 窟、第 161 窟》，第 160 页。）

《药师经变》乐伎所奏的十件乐器中，弹拨乐器有琵琶、竖箜篌和筝，吹奏

乐器包括笙、横笛、筚篥、笛和排箫，打击乐器仅有拍板和钹。从乐器配置分析，该乐队使用的吹奏乐器数量较多，而且未使用任何鼓类乐器，这种反常规的方式不仅与之前经变画菩萨伎乐乐队编制有极大的反差，而且也不同于文献记载的唐代用乐配置，此处分别选取盛唐、中唐两支为巾舞伴奏的菩萨伎乐乐队与该经变画伎乐乐队做一对比如下：

乐器分类	乐队名称		
	盛唐第 172 窟南壁《观无量寿经变》十六身伎乐乐队	中唐第 112 窟北壁《药师经变》八身伎乐乐队	晚唐第 156 窟北壁《药师经变》十身伎乐乐队
弹拨乐器	竖箜篌、阮咸、琵琶、筝	竖箜篌、阮咸	琵琶、竖箜篌、筝
吹奏乐器	排箫、贝、横笛、笙、筚篥、笛	排箫、横笛	笙、横笛、筚篥、笛、排箫
打击乐器	羯鼓、鼗鼓与鸡娄鼓、腰鼓、答腊鼓、拍板	拍板、方响、答腊鼓、腰鼓	拍板、钹

表 2 为巾舞伴奏菩萨伎乐乐队乐器分类对比

可见，除弹拨乐器和吹奏乐器的数量和使用相近之外，其中最大的区别在于打击乐器。单纯以使用乐器反映的信息看，本窟《药师经变》菩萨伎乐乐队风格不应该同于表中另两支乐队，但是，该乐队明显是为两身巾舞舞伎伴奏的，因为画面中两身舞伎从服装、舞姿乃至手中所舞长巾与此前经变画出现的单人或双人巾舞均如出一辙，甚至舞伎站立方毯的三角形纹样也是巾舞图像常见的。这就意味着表中三支伎乐乐队所奏音乐均是为巾舞伴奏，既然如此，其乐队编制也应该相近。那么，其中原因可能同本文之前推测第 112 窟南壁《观无量寿经变》乐队是选取第 172 窟南壁《观无量寿经变》乐队中的一部分乐伎入画一样，本窟《药师经变》乐队也是截取自某铺经变画伎乐乐队，否则其风格与编制间的矛盾便无从解释。照此逻辑，莫高窟唐代经变画菩萨伎乐乐队中应该存有拟其原型的乐队，而通过笔者大量的比对发现，初唐第 220 窟北壁《药师经变》中的乐队与该乐队具一定相似性。首先，伎乐乐队所在经变画均为《药师经变》，其次，如果将第 156 窟《药师经变》出现乐器按经变画排序分为 a、b、c、d 四组，（其中 a 和 b 组为左侧五件乐器，c 和 d 组为右侧五件乐器）四组乐器基本能够与第 220 窟《药师经变》乐队中乐器排列相对应，具体如下及图 26 所示：

a 组：拍板、笙、横笛

b 组：筚篥、琵琶

c 组：竖箜篌、钹

d 组：笛、排箫、筝



图26 第220窟北壁《药师经变》菩萨伎乐乐队图像

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第三卷，图版 28、29。）

根据第五章对第 220 窟北壁《药师经变》的菩萨伎乐乐队的研究，该乐队按区域可以分为四部分，即左侧上、下和右侧上、下部分，图 21 选取的是乐队左、右侧的上部分乐伎，其中第 156 窟《药师经变》乐队 c 与 d 组乐器可以与之完全对应，a 与 b 组除横笛与竖吹之笛，琵琶与花边阮的差异外，剩余乐器也能一一对应，而且图 21 也恰好未出现任何鼓类乐器。从二者之间的近似关系似乎可以说明第 156 窟《药师经变》菩萨伎乐乐队是参照第 220 窟北壁《药师经变》绘制的，或者两铺经变画所据画稿中的菩萨伎乐乐队图像具同一性。当然，本文之所以如此推论，目的是通过尝试探讨本窟《药师经变》伎乐乐队打击乐器配置反常的原因来说明经变画音乐图像具有的传承关系，但音乐图像之于石窟营建毕竟已是细枝末节，加之经变画绘制方面记载的匮乏，我们依然无法断言上述推论是否成立。

本窟《药师经变》出现音乐图像共有菩萨伎乐和迦陵频伽伎乐两类，这与之前初唐第 220 窟和中唐第 112 窟《药师经变》仅有菩萨伎乐不同，但经变画绘制依据佛经不论是《药师琉璃光如来本愿功德经》还是《佛说药师如来本愿经》，均无关于迦陵频伽等众鸟的描述，这在前文已做交代，[①]所以《药师经变》绘入迦陵频伽乐伎应与《观无量寿经变》出现迦陵频伽乐伎的方式相同，均是借取自《阿弥陀经变》以及《佛说阿弥陀经》中的迦陵频伽形象，这应该是经变画绘制程式化的体现，但《药师经变》音乐图像对净土世界的装饰和对佛的礼赞却是一

① 参见本文第五章第二节以及第七章第二节相关内容。

成不变的。

第五节 第 156 窟主室南壁的音乐图像

第 156 窟主室南壁由西至东依次绘制《思益梵天所问经变》《阿弥陀经变》和《金刚经变》，三铺经变画构图和布局近似，与北壁三铺经变画遥相呼应。与北壁不同的是，南壁的三铺经变画中均绘有较丰富的音乐图像，本文以下将逐铺进行分析。

一、《思益梵天所问经变》中的音乐图像

莫高窟《思益梵天所问经变》起自中唐第 158 窟，盛于五代，晚唐时期现存三铺，分别出现在第 141、156 和 85 窟。[①]历史上流传的《思益梵天所问经》共三种译本，其中鸠摩罗什所译四卷本《思益梵天所问经》是莫高窟该经变画绘制依据的经典。该经为禅宗重要经典之一，通篇主要以思益梵天与释迦牟尼的问答来阐述大乘空宗义理，宣扬“诸法空寂，了无自性，本无生灭”的空观思想。[②] 由于该经缺乏故事性，导致大多内容难以入画，所以莫高窟绘制《思益梵天所问经变》依然沿用与《楞伽经变》《金刚经变》一致的主体说法场景加补充性内容的模式，其中主体说法部分为经文《序品》的展现，补充性内容主要以带榜题的小型说法图为主，包括《四法品》《分别品》《解诸法品》等。

本窟《思益梵天所问经变》主体说法场景表现的是佛在王舍城迦兰陀竹林为一切部众说法，画面将两组一佛二菩萨形象分别置于主体宫殿上、下两层的三开间内，宫殿上层为歇山顶式，两侧各有一座立于廊庑之上的配殿，配殿两侧又分别有一座纵向的歇山顶式角楼，四组化佛图像悬于建筑顶部象征天际的位置。主体宫殿前部中间延伸出的平桥与听法平台相连，平台上描绘的大比丘僧、文殊师利等菩萨，天龙八部等向心式整齐排列，做虔诚听法状。听法平台前部接乐舞平台，平台上有二十身菩萨乐伎组成的大型菩萨伎乐乐队，乐队中间两身舞伎起舞。听法与乐舞平台在画面中呈倒“凸”字形构图，似悬于周边所绘十三幅小型说法

① 参见贺世哲《敦煌石窟全集・楞伽经画卷》，敦煌研究院《敦煌石窟全集》，香港：商务印书馆，2003 年，第 156 页；《敦煌学大辞典》樊锦诗撰“思益梵天所问经变”词条。季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年，第 150 页。

② 三种译本分别为：西晋竺法护译《持心梵天所问经》四卷、后秦鸠摩罗什译《思益梵天所问经》四卷、北魏菩提流支译《胜思惟梵天所问经》六卷。道宣撰《大唐内典录》评价三部经“文理大同，随时尚者，<思益>为重”。参见贺世哲《敦煌石窟全集・楞伽经画卷》，敦煌研究院《敦煌石窟全集》，香港：商务印书馆，2003 年，第 154 页。

图之上，极具立体感。（图 27）

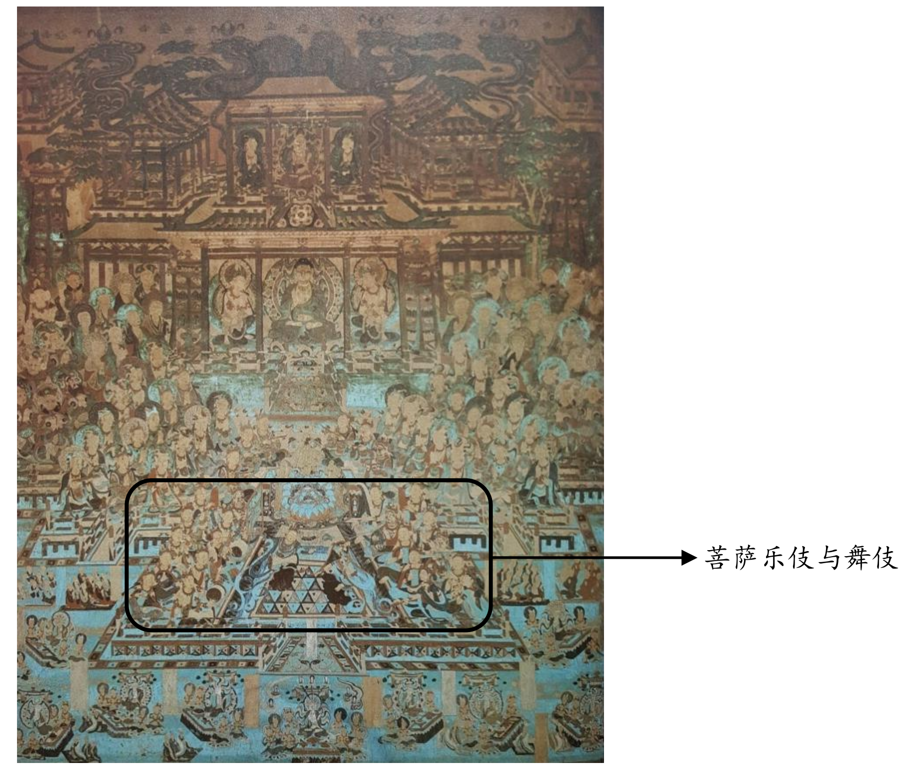


图27 第156窟主室南壁《思益梵天所问经变》

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第 156 窟、第 161 窟》，第 120 页。）

根据本文对中、晚唐时期禅宗类经变画音乐图像的研究，此类经变画出现音乐图像类别较为单一，大多以菩萨伎乐为主，本窟《思益梵天所问经变》亦如此。菩萨乐伎以经变画纵向轴线对称式排列，左、右侧各有十身，乐伎均赤足交脚而坐，画面右侧靠下的两身乐伎背对观者反向而坐。所有乐伎为典型的菩萨装形象，此同于北壁《报恩经变》中的菩萨乐伎，故不再重复描述。左侧十身乐伎演奏乐器由内而外，自上而下依次为方响、羯鼓、鼗鼓与鸡娄鼓、羯鼓、腰鼓、拍板、横笛、筚篥、阮咸和琵琶，右侧乐伎所奏十件乐器按顺序为竖箜篌、筝、琵琶、琵琶、琵琶、拍板、钹、排箫、笙和筚篥。

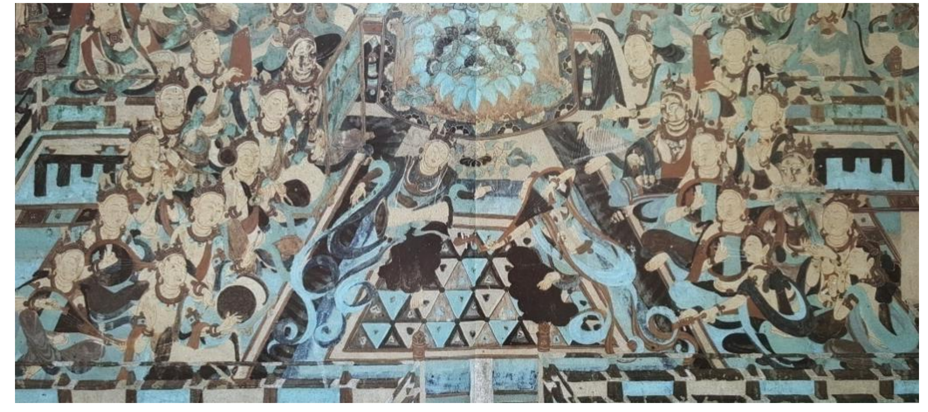


图28 第156窟主室北壁《思议梵天所问经变》菩萨伎乐乐队图像

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第 156 窟、第 161 窟》，第 124 页。）

通过笔者对本窟的实地考察以及对图版资料的详细辨识，结合本章对之前几铺经变画音乐图像的研究发现，本窟经变画中乐器图像的刻画已不及初、盛和中唐时期精细，这不仅表现在个别乐器的部分部件直接以平涂颜料的方式一笔带过，而且至本铺经变画，有些乐器的部件甚至不见踪影，其中最典型的是琵琶和阮咸，如图 28，三件乐器琴颈或琴头部分均未在画面中显示。通过对整幅经变画的观察，首先可以排除壁面剥落或色彩漫漶的可能。其次，按照画面的透视关系，这一部分如果在画面中出现，是不存在任何遮挡的，即便图 29 左侧阮咸前方乐伎的头部会遮盖阮咸的琴颈，但按照整幅经变画中乐器的比例推算，虚线框位置至少应该有琴头出现。右侧两件琵琶更不待言，不论琴颈还是琴头均未绘在虚线框标示的正常位置。而且画面中也不见任何未完成的迹象，因为按照前述音乐图像绘制方式的探讨，通常乐器绘制也应事先在壁面勾勒轮廓线。此外，拍板、羯鼓、腰鼓和笙也是仅绘器身轮廓，局部未加详细刻画。




图29 第156窟主室北壁《思议梵天所问经变》菩萨伎乐乐队阮咸与琵琶图像

（图像采自《敦煌石窟艺术・莫高窟第 156 窟、第 161 窟》，第 124 页。）

当然，除去部分乐器上表现出的省略现象外，经变画对有些乐器的刻画又极为详细，如可以清晰分辨竖箜篌肘木上固定琴弦的方式，竖箜篌和筝的琴弦数分别为二十一弦和十三弦；排箫的音管也基本明显。（图 30）这种详略标准不一的乐器绘制方式在此前经变画中均未曾得见，推测应与当时绘制经变画工匠的处理方式有直接关系，但无法确定其成因，所以本文只能将壁面的现实情况加以客观描述。

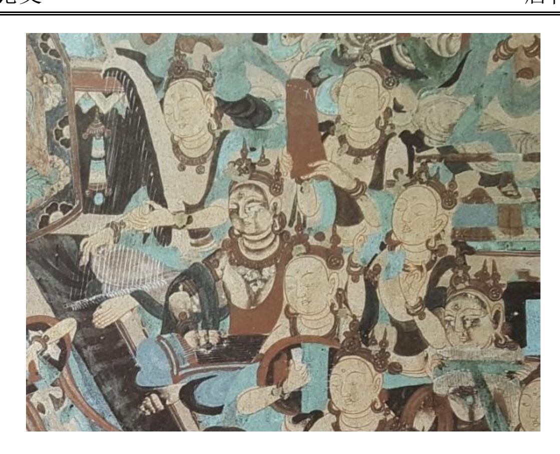


图30 第156窟主室北壁《思议梵天所问经变》菩萨伎乐乐队竖箜篌、筝、排箫等图像

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第156窟、第161窟》，第124页。）

现将菩萨伎乐乐队使用乐器分类如下：

弹拨乐器共计七件，包括竖箜篌一、筝一、阮咸一、琵琶四；

吹管乐器五件，有横笛一、排箫一、笙一、筚篥二；

打击乐器共计九件，包括方响一、羯鼓二、鼗鼓与鸡娄鼓一、腰鼓一、拍板二、钹一。

另外，乐队中间的舞伎分别以击打腰鼓和反弹琵琶的舞姿出现，左侧舞伎演奏腰鼓形制与乐队左侧腰鼓相同，只是位置从双腿之上变为挂于项部垂至腰间，舞伎左手手指并拢，右手捻指，以不同手型击打两侧鼓面。琵琶为四弦，曲项，舞伎左臂水平伸展，左手握琵琶琴颈处，右臂曲于脑后，手持㮇拨奏琴弦。舞伎一上一下相对而舞，身形呈扭胯、吸腿的姿态，由于反弹琵琶舞伎背对观者，所以能够明确看到具体的反弹动作。（图31）此种形式的舞蹈在盛唐第172窟南壁《观无量寿经变》和中唐第112窟南壁《观无量寿经变》中均有出现且基本相似，尽管画面中舞伎按现实可以使乐器发声，但通过本文之前的论证，其舞蹈性依然应该大于其音乐性。[①]由于第172窟南壁的两身舞伎同样以击打腰鼓和反弹琵琶形象出现，加之为其伴奏的菩萨乐伎数量与本铺经变画相近，我们将二者进行对比后发现，（表3）除个别乐器使用具有差别外，两乐队所用大部分乐器都是相同的，而且打击乐器的数量分别居于各自乐队之首，这也符合本文反复论及的唐代经变画伎乐乐队与唐代现实用乐突出打击乐器的特点。

① 参见本文第六章第三节及第七章第四节中关于反弹琵琶的考证内容。

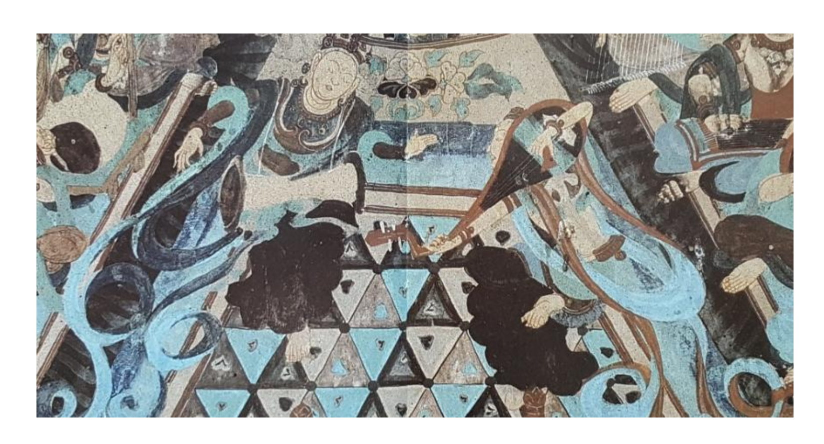


图31 第156窟主室北壁《思议梵天所问经变》舞伎图像

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第156窟、第161窟》，1995年，第124页。）

乐器分类	乐 队 名 称	
	第172窟南壁《观无量寿经变》伎乐乐队	第156窟南壁《思益梵天所问经变》伎乐乐队
弹拨乐器	竖箜篌、阮咸、琵琶、筝	竖箜篌、阮咸、琵琶、筝
吹奏乐器	排箫、贝、横笛、笙、筚篥、笛	横笛、排箫、笙、筚篥
打击乐器	羯鼓、鼗鼓与鸡娄鼓、腰鼓、拍板、答腊鼓	羯鼓、鼗鼓与鸡娄鼓、腰鼓、拍板、钹、方响

表3 第172窟南壁与第156窟南壁经变画伎乐乐队乐器分类对比

根据前述，本窟《思益梵天所问经变》依据鸠摩罗什译四卷本《思益梵天所问经》所绘，那么我们来看经文是否涉及音乐内容，这些内容是否与音乐图像相对应。经文第一卷《序品》在描述佛说法场景时，诸多听法部众中就包括与音乐相关形象出现：

如是我闻：一时佛住王舍城迦兰陀竹林，与大比丘僧六万四千人俱。菩萨摩诃萨七万二千人……犍闼婆、阿修罗、迦楼罗、紧那罗、摩睺罗伽，人与非人普皆来集。尔时世尊，大众恭敬围绕而为说法。[①]

根据本文第一章对唐代莫高窟壁画音乐图像的梳理，文中“犍闼婆”（乾达婆）和“紧那罗”为飞天或飞天乐伎的原型，“摩睺罗伽”（摩侯罗）与化生或化生乐伎之间有一定联系，但在经变画中这两类音乐图像均未出现。

接下来，在第四卷《授不退转天子记品》中出现音乐内容：

说是师子吼法时，三千大千世界六种震动，百千伎乐不鼓自鸣，其大光明普照天地。[②]

① 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十五册，台北：新文丰出版公司影印，1992年，第33页。
② 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十五册，台北：新文丰出版公司影印，1992年，第56页。

对于“师子吼”的涵义，经文有相关解释：

若行者说法无所贪着，是名师子吼。若行者贪着所见而有所说，是野干鸣，不名师子吼，起诸邪见故。[①]

“师子吼”即“狮子吼”，佛教称佛陀为“人中师子”，故名，其通常与“野干鸣”即“狐鸣”相对而言。由于狮子叫声极具震慑力，佛教常以此比喻佛、菩萨说法，说明佛法可以降服一切外道邪说。[②]所以，经文中“百千伎乐不鼓自鸣”同样是对佛法法力广大的形容，但是根据贺世哲先生的研究，莫高窟《思益梵天请问经变》通常无该品内容入画，[③]也就意味着其中的“百千伎乐”是无法与经变画中菩萨伎乐乐队对应的。综合上述，尽管《思益梵天所问经变》依据的佛典中有与音乐相关内容的出现，但这部分无法与图像做到对应，因此音乐图像的出现应该与经变画采用的构图方式一致，即同为经变画绘制程式化的反映，这在中、晚唐时期的《金刚经变》《报恩经变》等经变画中均有体现。那么，此类经变画中菩萨伎乐和舞伎具有的佛教功能就被泛化为对佛的赞颂以及对佛国世界的装饰。

二、《阿弥陀经变》中的音乐图像

《阿弥陀经变》为典型的净土类经变画，与《观无量寿经变》《无量寿经变》并称《西方净土变》，但《阿弥陀经变》在唐代莫高窟的发展显然不及《观无量寿经变》。[④]根据本文第二章关于《阿弥陀经变》的综述，唐代莫高窟该经变画通常依据鸠摩罗什所译《佛说阿弥陀经》绘制，主要通过画面主体的说法场景表现极乐世界的“功德庄严”和对阿弥陀佛的“六方护念”两大主题，其中无任何故事性画面，所以经变画本身包含的艺术成分也就大于对佛教思想的阐释，这与之前论及的禅宗类经变画具一定差别，而与之相合的，是经变画包含不同种类的音乐图像来共同完成对“功德庄严”和“六方护念”展示，尤其是迦陵频伽伎乐的入画，在唐代经变画中具有代表性意义。

本窟主室南壁中间所绘《阿弥陀经变》上部构图与同壁的其它经变画一致，

---

① 大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十五册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年，第 56 页。
② 参见《佛教大辞典》中“师子吼”词条完整解释。任继愈主编《佛教大辞典》，南京：江苏古籍出版社，2002 年，第 502 页。
③ 参见贺世哲《敦煌石窟全集・楞伽经画卷》，敦煌研究院《敦煌石窟全集》，香港：商务印书馆，2003 年，第 156 页。
④ 参见施萍婷《敦煌石窟全集・阿弥陀经画卷》，敦煌研究院《敦煌石窟全集》，香港：商务印书馆，2002 年，第 69 页。

为一系列宫殿建筑群的展示，主体宫殿为前后两重设计，前部为单层式宫殿，后部绘一横贯画面的廊庑，廊庑上部为面阔三开间的歇山顶式宫殿与两座六角攒尖式角楼，宫殿内部绘一佛二菩萨形象，建筑顶部绘不鼓自鸣乐器与化佛图像。此部分建筑的两侧，又各有一座歇山顶式双层配殿相互对应，配殿前部各有一“七重行树”。主体宫殿前部为阿弥陀佛说法平台，三座华盖分别悬于阿弥陀佛与观世音、大势至菩萨头顶，其余空间听法菩萨、供养菩萨围绕听法。平台轮廓呈倒置的“凹”字形，其下沿左、右各有一身迦陵频伽乐伎奏乐。说法平台前部延伸出的平桥连接横向排列的三段小型乐舞平台，中间平台两身舞伎起舞，两侧平台各有八身菩萨乐伎奏乐，平台间以平桥沟通。舞伎平台下部以平桥连接众鸟平台，上有三身迦陵频伽乐伎，两只白鹄，两只孔雀以及六身化生童子，表现“昼夜六时，出和雅音”的情景。该平台两侧又有平桥连接画面下部左、右两侧的菩萨平台。乐舞、众鸟和菩萨平台均绘于由“八功德水”组成的“七宝池”上，池水整体呈石绿色，水面上又有六身化身童子围绕众鸟平台四周，在莲花上做虔诚跪拜状。总体来看，不论经变画上部的天际位置，还是下部的七宝莲池，皆有音乐图像出现，不仅说明音乐是净土世界的典型标志，同时也表现出《阿弥陀经变》中音乐图像具有的重要性。（图 32）

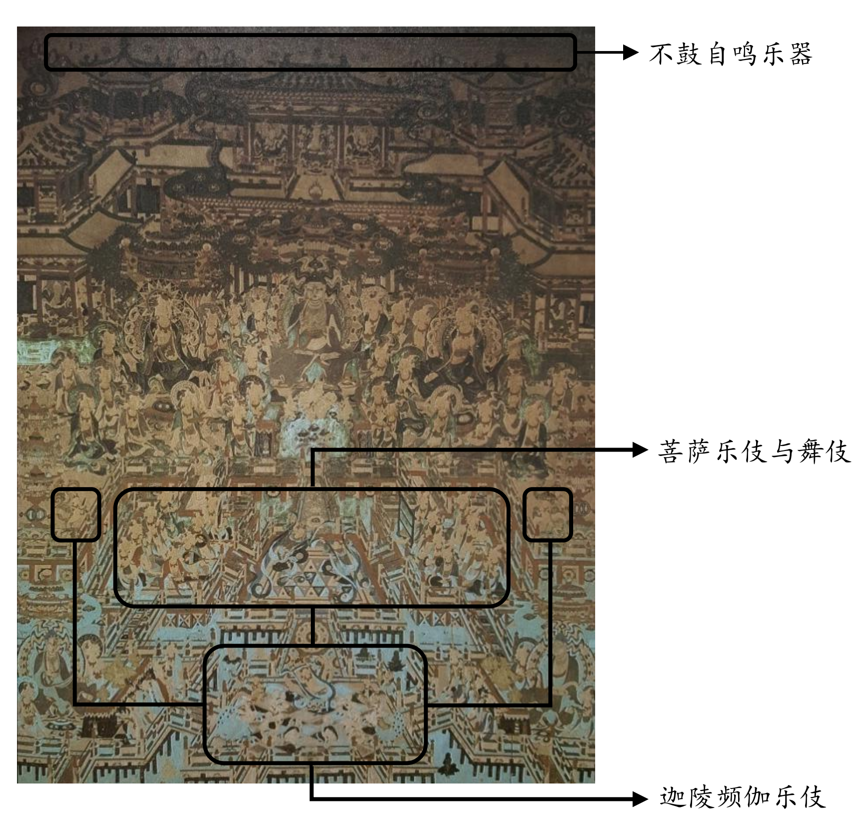


图32 第156窟主室南壁《阿弥陀经变》

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第 156 窟、第 161 窟》，第 127 页。）

《阿弥陀经变》中出现的不鼓自鸣乐器共六件，乐器图像的安排并未以遵循对称方式，以经变画纵向周线为界，左侧出现四件乐器，右侧仅有两件。左侧角楼顶部绘腰鼓和竖箜篌，中间宫殿左侧垂脊上部为拍板与排箫。右侧角楼相对应位置未见乐器图像，宫殿右侧垂脊上部为鸡娄鼓与答腊鼓。（图 33）每件乐器器身均系有飘带，此为不鼓自鸣乐器的典型特征，由于此部分壁面图像较为模糊，所以每件乐器的局部细节已无法获知。六件乐器中弹拨、吹奏和打击乐器俱全，而且打击乐器有四件之多，这也符合净土类经变画天乐图像通常的特点。



图33 第156窟主室南壁《阿弥陀经变》天乐图像（上图为左侧，下图为右侧）

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第 156 窟、第 161 窟》，第 127 页。）

该经变画中迦陵频伽乐伎共出现五身，分别出现在说法平台和众鸟平台，经变画对于迦陵频伽乐伎的设计较为细致，其中既有演奏乐器者，又有起舞和歌唱者。说法平台左、右两侧下沿各有一身迦陵频伽乐伎相互对应，配饰与体貌特征同于北壁《药师经变》。左侧乐伎双手捧持笙演奏，笙仅见轮廓。右侧图像不清，以乐伎双臂姿态判断，似吹奏筚篥。（图 34）众鸟平台共有三身迦陵频伽乐伎，中间一身双臂上举，双手持长巾，长巾呈“U”形，乐伎身体向右侧倾斜，一爪着地，另一爪抬起，身形姿态与同一经变画以及第 172 窟北壁《观无量寿经变》左侧巾舞舞伎极为相似，（图 36）因此我们同样将迦陵频伽表演的舞蹈视为巾舞，如果以其呈现在画面中的动作准确而言，应称其为迦陵频伽舞伎。位于平台左侧的迦陵频伽乐伎双手在胸前做拍掌动作，口部张开，可以明显看到是在击节歌唱。右侧乐伎持棙拨奏琵琶，琵琶音箱、面板、捍拨、琴颈基本清晰。三身迦陵频伽之间，又有六身化身童子，其中平台下方两身同样持巾起舞，其余四身不明。（图 35）两处平台上的迦陵频伽乐伎分别以歌、舞、乐三位一体的方式表现净土世界，这显然与《佛说阿弥陀经》对迦陵频伽等众鸟的描述相契合，所以对迦陵频伽乐伎的突出也是《阿弥陀经变》音乐图像的典型特征。

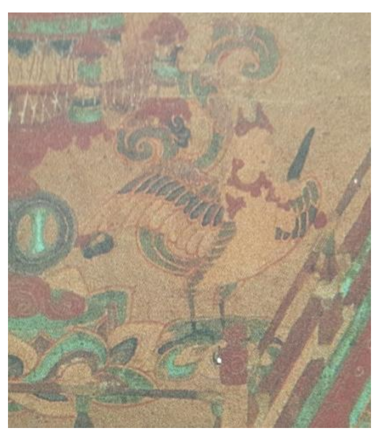



图34 第156窟主室南壁《阿弥陀经变》说法平台迦陵频伽乐伎图像

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第 156 窟、第 161 窟》，第 127 页。）

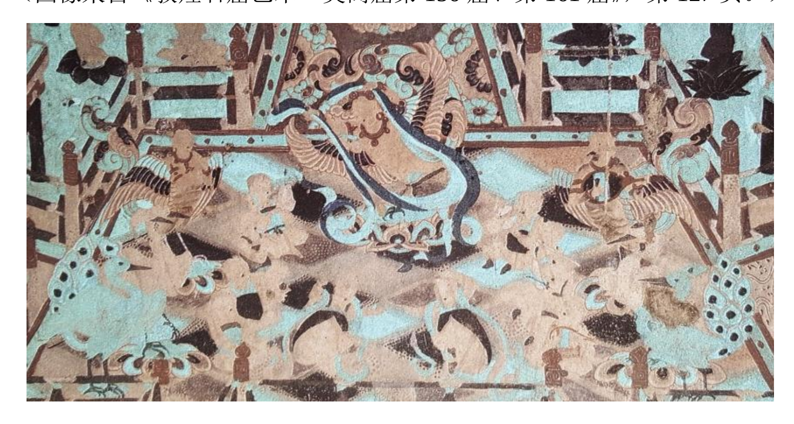


图35 第156窟主室南壁《阿弥陀经变》众鸟平台迦陵频伽乐伎图像

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第 156 窟、第 161 窟》，第 127 页。）



图36 第172窟北壁《观无量寿经变》左侧舞伎图像

（图像采自《箫管霓裳——敦煌乐舞》，图版 14。）

本窟《阿弥陀经变》将通常整体的乐舞平台拆分为三段小型平台，分别安置菩萨伎乐乐队与舞伎，平台勾栏环绕，间以平桥连接，这种布局在盛唐第 172 窟北壁《观无量寿经变》中就曾出现。左、右两侧平台各有八身菩萨乐伎奏乐，乐伎均交脚而坐，除上身着通臂式天衣外，其余装束均同于前述的经变画菩萨乐伎，但面部已漫漶不清，仅剩轮廓。左侧八身乐伎由内而外，自上而下依次演奏

竖箜篌、阮咸、琵琶、筝、笙、横笛、筚篥和拍板，右侧乐伎演奏乐器按顺序为方响、鼗鼓与鸡娄鼓、腰鼓、羯鼓、横笛、不明、排箫和筚篥。所有乐伎中，除右侧靠外从上之下第二身乐伎由于壁面模糊无法判断其是否演奏乐器或演奏何种乐器外，其余乐伎所演奏的乐器外观基本明显，乐器的描绘同于前述同窟其他经变画，所以对线条的使用显得较为粗放，大多部件皆以平涂颜料的方式处理，导致乐器细部信息缺失。（图 37）该乐队使用所有乐器在前文考证中均有涵盖，此处不再重复。

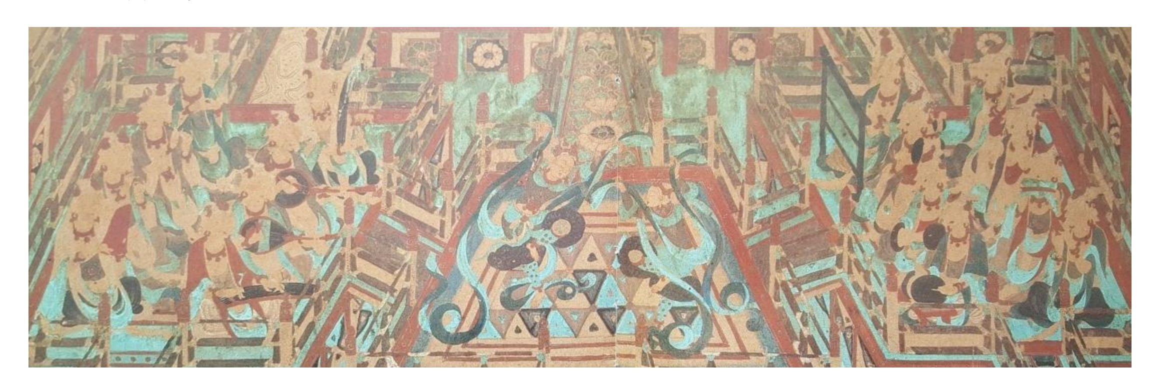


图37 第156窟主室南壁《阿弥陀经变》菩萨伎乐乐队图像

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第 156 窟、第 161 窟》，第 128 页。）

本文在对菩萨伎乐乐队进行梳理后发现，该乐队使用乐器和排列方式与盛唐第 172 窟北壁《观无量寿经变》具有相似性，尤其是乐队左侧部分相似度极高，现将两铺经变画所用乐器按相同顺序做一对比：

乐伎位置	乐　队　名　称	
	第 156 窟南壁《阿弥陀经变》伎乐乐队	第 172 窟北壁《观无量寿经变》伎乐乐队
左侧靠内	竖箜篌、阮咸、琵琶、筝	竖箜篌、弦鼗、琵琶、筝
左侧靠外	笙、横笛、筚篥、拍板	笙、不明、筚篥、拍板
右侧靠内	方响、鼗鼓与鸡娄鼓、腰鼓、羯鼓	方响、羯鼓、不明、不明
右侧靠外	横笛、不明、排箫、筚篥。	贝、答腊鼓、横笛、不明

表 4 第 156 窟与第 172 窟经变画伎乐乐队对比

根据本文第六章对第 172 窟中音乐图像的讨论，北壁《观无量寿经变》壁面漫漶较为严重，所以菩萨伎乐乐队中有四身乐伎情况不明，但在已知乐器中，左侧用乐与本窟《阿弥陀经变》仅有一处不同，即弦鼗与阮咸的区别，（图 38）其中最为明显的是阮咸以楱拨弹，弦鼗则是手指搊弹，即便如此，两件乐器也有

相近的亲缘关系，这在前文中已反复提及和论证，除此之外所有乐器的形制和乐伎演奏方式是相同的。（图 39）此外，两铺经变画迦陵频伽所在位置以及舞伎舞姿也具一定的相似程度，迦陵频伽乐伎均出现在经变画下部平台，而且都是三身迦陵频伽，两只孔雀与两只白鹄的配置。（图 40）舞伎皆立于三角形图案的方毯上，手持长巾一正一背相对而舞。舞伎装束除配色不同外，款式同为紧身中袖上衣和收腿长裤，定格的舞姿也都是相近的抬臂，扭胯和吸腿。（图 41）这种音乐图像绘制的一致性同样出现在本窟北壁与初唐第 220 窟北壁《药师经变》，中唐第 112 窟南壁与盛唐第 172 窟南壁《观无量寿经变》之间，[①]本文此前已进行相关论证，说明唐代莫高窟壁画音乐图像间的确存在某种传承关系，这既有可能是将洞窟壁面经变画音乐图像直接作为参照的范本，也有可能是不同时代、不同题材经变画音乐图像依同一或相似画稿绘制造成的。




图38 第156窟《阿弥陀经变》与第172窟《观无量寿经变》中阮咸和弦鼗图像

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第 156 窟、第 161 窟》，第 128 页；《敦煌石窟鉴赏丛书》第一辑第六分册，图版 2。）

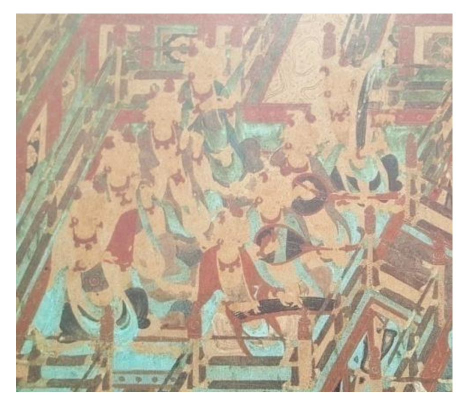



图39 第156窟《阿弥陀经变》与第172窟《观无量寿经变》乐队左侧图像

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第 156 窟、第 161 窟》，第 128 页；《敦煌石窟鉴赏丛书》第一辑第六分册，图版 2。）

① 参见本章第四节以及本文第七章第四节相关内容。




图40 第156窟《阿弥陀经变》与第172窟《观无量寿经变》迦陵频伽乐伎图像

（图像采自《敦煌石窟艺术・莫高窟第156窟、第161窟》，第128页；《敦煌石窟鉴赏丛书》第一辑第六分册，图版2。）




图41 第156窟《阿弥陀经变》与第172窟《观无量寿经变》舞伎图像

（图像采自《敦煌石窟艺术・莫高窟第156窟、第161窟》，第128页；《敦煌石窟鉴赏丛书》第一辑第六分册，图版2。）

关于《阿弥陀经变》音乐图像所具有的佛教功能，本文在第二章已有论述，该经变画也不例外，而且音乐图像也是完全按照《佛说阿弥陀经》的内容进行绘制的，如以不鼓自鸣乐器和菩萨伎乐乐队来对应经文所言的“彼佛国土，常作天乐”，以迦陵频伽乐伎呼应“是诸众鸟，昼夜六时出和雅音，其音演畅五根、五力、七菩提分、八圣道分如是等法。”[①]所以，音乐图像一方面是对净土世界“功德庄严”和“六方护念”的表现，另一方面，通过经变画将佛法与音乐相融合，使音乐兼具宣扬和赞颂的功能，也使佛法如音乐般穿越空间，同时俱作。

三、《金刚经变》中的音乐图像

本窟主室南壁东侧所绘经变画为《金刚经变》，在莫高窟现存《金刚经变》中，晚唐时期仅有四铺，而且均集中在张氏归义军时期。[②]本铺经变画绘制基本同于第112窟南壁所绘《金刚经变》，其中最明显的不同是第112窟经变画主尊身后直接绘舍卫国祇树给孤独园作为背景，而本窟在此处加绘一座歇山顶式宫殿

① 参见大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十二册，台北：新文丰出版公司影印，1992年，第347页。

② 出现洞窟包括第18、85、138和156窟。参见贺世哲《敦煌石窟全集 楞伽经画卷》，敦煌研究院《敦煌石窟全集》，香港：商务印书馆，2003年，第95页。

于主尊与背景之间。宫殿前部即主尊说法区域，释迦牟尼端坐画面中心莲台之上，二大菩萨分坐两侧，一佛二菩萨头顶位置各悬一座华盖。其余听法菩萨、天王等簇拥在一佛二菩萨周围恭敬听法。整个说法区域呈倒置的“凸”字形，其中下部延伸出的部分即乐舞区域，由八身菩萨乐伎与一身舞伎组成。说法区域以外的画面，绘《金刚经变》标志性的“舍卫城乞食”“歌利王本生”“被人轻贱”“供养塔庙”等故事画以及小型说法图，总体来看，本窟《金刚经变》与中、晚唐时期此类经变画构图和布局方是一致的。（图 42）

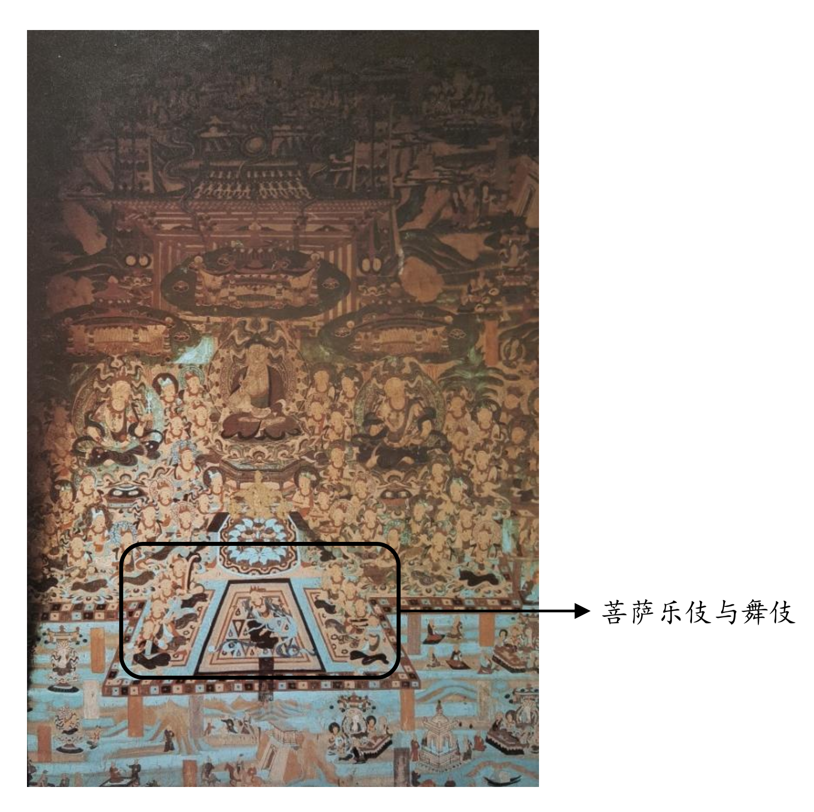


图42 第156窟主室南壁《金刚经变》

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第 156 窟、第 161 窟》，第 139 页。）

由于经变画左侧及上部有较重的烟熏痕迹，导致无法确定是否有不鼓自鸣乐器入画，所以本文将菩萨伎乐作为其中仅有的音乐图像进行讨论。经变画中菩萨伎乐共八身，以“八”字形对称排列于舞伎两侧，乐伎交脚坐于方毯之上，服饰皆同于前述的菩萨乐伎。左侧自上而下的四身乐伎分别演奏竖箜篌、横笛、笙和琵琶，右侧乐伎演奏乐器为拍板、笛、答腊鼓与排箫。（图 43）舞伎上身穿袒露右肩的天衣，下身着褶裥舞裙，腰围垂以飘带。其双臂平举，双肩长巾缠绕，单足立于三角形纹样的方毯上，右腿呈吸腿之姿。这类以长巾为舞具的舞姿在之前经变画中大量重复出现，本文均以巾舞称之。（图 43）



图43 第156窟主室南壁《金刚经变》菩萨伎乐乐队图像

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第156窟、第161窟》，第139页。）

综合而言，本窟经变画音乐图像与第112窟南壁《金刚经变》基本相同，其中菩萨伎乐乐队对各类乐器使用数量也是一致的，分别为弹拨乐器两件，吹奏乐器四件，打击乐器两件。（表5）因此，第156窟《金刚经变》音乐图像反映的信息应该同于第112窟《金刚经变》，即巾舞的出现意味着为其伴奏的乐队应以打击乐器为重，但编制明显与此不合，说明该乐队不是一支完整的乐队，它很可能源自某个编制更为庞大且突出打击乐器数量的经变画菩萨伎乐乐队。另外，由于《金刚经变》所依据的《金刚般若波罗蜜经》未见音乐内容的描述，我们将音乐图像的出现同样视为经变画绘制程式化的反映，所以音乐图像就具有普遍性的装饰、礼赞和供养等佛教功能。

乐器分类	乐 队 名 称	
	晚唐第156窟南壁《金刚经变》伎乐乐队	中唐第112窟南壁《金刚经变》伎乐乐队
弹拨乐器	竖箜篌、琵琶	竖箜篌、琵琶
吹奏乐器	横笛、笙、笛、排箫	贝、横笛、筚篥、笙
打击乐器	拍板、答腊鼓	拍板、羯鼓

表5 第156窟与第112窟《金刚经变》菩萨伎乐乐队对比

第六节 第156窟《出行图》中的音乐图像

本文之前论述的唐代石窟壁画音乐图像均在佛教语境下出现，即便是经变画表现世俗场景的画面出现的音乐图像，其与经变画所依佛经内容也有密切的关联。对于此类音乐图像一方面要紧扣佛教这一主题，也就是对其佛教功能的把握。

另一方面，如以音乐图像与唐代音乐史做相互印证，首先也要考虑如何将其从佛教这一主体中分离出来，即确定音乐图像具有现实性的可能，但《出行图》正好可以省略这一环节，因为即便被绘制在石窟壁面，其与佛教之间也不存在直接联系，其中对出行仪仗奏乐场面的反映可以直接与真实音乐做到对应，这就是《出行图》音乐图像最具价值的地方。在本窟壁画中，共出现两幅长卷式《出行图》，分别是《张议潮统军出行图》和《宋国河内郡夫人宋氏出行图》，其中均有音乐图像出现。

一、《张议潮统军出行图》中的音乐图像

《张议潮统军出行图》绘于主室东壁门南至整个南壁的下部三分之一位置，画面反映时任河西节度使检校司空兼御史大夫张议潮于咸通二年（861）攻占凉州后率行军仪仗出行的真实场景。画面从右至左主要由三部分内容组成，分别为前部仪卫，中部节度使张议潮坐骑及随从和后部骑射列队。[①]（图 44）音乐图像集中出现在前部仪卫序列，同样由三部分组成，分别是鼓吹前导，舞伎方队和乐伎方队。（图 45）

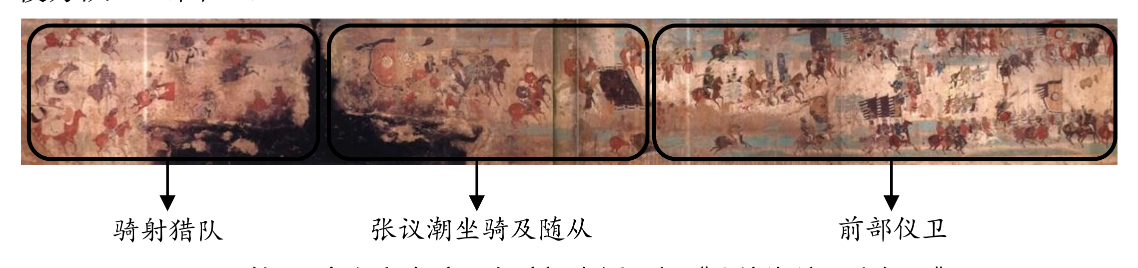


图44 第156窟主室南壁及东壁门南侧下部《张议潮统军出行图》

（图像采自《中国石窟・敦煌莫高窟》第四卷，图版 133。）



图45 第156窟《张议潮统军出行图》前部仪卫图像

（图像采自《中国石窟・敦煌莫高窟》第四卷，图版 133。）

① 参见暨远志《张议潮出行图研究——兼论唐代节度使旌节制度》，《敦煌研究》，1991 年第 3 期，第 33 页。

1、鼓吹前导

鼓吹前导为八人编制，分两列排列，每列鼓手和吹手各二人，八人均头戴棕色抹额，身着纯色或团花图案襕袍，于马上奏乐。乐器包括大鼓四面，大角四只。大鼓应是鼓身木制，鼓面蒙皮的仪仗用鼓，外形近似今日流行于西北地区的太平鼓。鼓身通体呈棕红色，无花纹装饰，鼓面土黄色。鼓置于鼓手身体一侧腋下位置，鼓手持木制鼓槌，鼓槌前端较粗，鼓手体态呈敲击状。大角外观呈棍棒状，表面装饰古朴的几何纹饰，通体呈土黄色，与兽角有明显差异，据此推测，应为竹木或皮革所制。吹手骑于马上，一手扶持角的中后部，另一手把握吹嘴，鼓腮引颈，作吹奏状，此类大角用途通常为“朝夕的报时，军中的号令和卤簿的威仪”。[①]（图 46）




图46 第156窟《张议潮统军出行图》鼓角前导图像

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第 156 窟、第 161 窟》，第 36 页。）

出行图明确展现出鼓吹前导系马上乐，属于军乐范畴。早在西汉时期，根据不同的使用场合，就将鼓吹乐分为鼓吹与横吹两大类。宋《乐府诗集》卷二十一云：

> 有箫笳者为鼓吹，用之朝会、道路，亦以给赐……有鼓角者为横吹，马上所奏者是也。[②]

可以肯定出行图中鼓吹前导即横吹乐，但从历史上鼓吹乐和横吹乐使用乐器及场合来看，鼓吹与横吹的界定并非十分明显，尤其到隋唐时代，鼓吹乐与横吹乐被统称为鼓吹乐，这在《乐府诗集》同卷横吹曲辞解题中可以明显看出：

> 自隋已后，始以横吹用之卤簿，与鼓吹列为四部，总谓之鼓吹，并以供大驾及皇太子、王公等。[③]

从历史上鼓吹与横吹使用乐器看，鼓、角均为二者兼用的典型仪仗乐器，从

---

① 林谦三著，钱稻孙译《东亚乐器考》，上海：上海书店出版社，2013 年，第 383 页。
② 郭茂倩《乐府诗集》卷二十一，北京：中华书局，1998 年，第 309 页。
③ 郭茂倩《乐府诗集》卷二十一，北京：中华书局，1998 年，第 310 页。

鼓吹乐具有曲辞以及使用箫、茄等乐器来看，鼓吹乐在出行仪仗中是具有旋律的，但出行图鼓吹前导仅有鼓、角两种乐器，而这两种乐器均不适宜演奏旋律，据此推测，归义军时期用于出行仪仗的鼓吹前导就应该以表现军容威仪和导引出行为主要功能。

2、舞伎与乐伎方队

鼓吹前导后分别为执稍仪仗，五方旗，队旗和导引官，[①]舞伎方队于导引官之后，与画面上下各五骑的衙官并排，舞伎方队后接乐伎方队。舞伎方队共由八身舞伎组成，舞伎上身着纯色或团花图案的长袖舞衣，款式与襕袍近似，腰系腰带，头裹抹额，抹额后部系一长带，垂至小腿处。舞伎皆侧向站立，上下四身相对起舞。舞伎一侧手臂抬起，另一侧手臂向下置于腰部，双腿似以侧弓箭步前行。从画面静止的舞姿看，该舞很可能属唐代健舞一类速度较快的舞蹈，但由于资料匮乏，具体舞种难以定论。（图 47）

舞伎方队后部为乐伎方队，共由十二身乐伎组成，乐伎所着服饰同于鼓吹前导中的鼓手与吹手。从画面看，该方队可分为两部分，第一部分为队列前部两身击鼓乐伎和两身背鼓乐伎，第二部分为八身演奏各种乐器的乐伎。前置的两面大鼓通体土黄，材质应为木制，蒙皮，背鼓乐伎以双肩背负，鼓手各持一细长鼓槌在大鼓侧面敲击。（图 47）相对于鼓吹前导中的马上大鼓，此鼓体形较大，故音色较前者更加低沉。而且鼓吹前导中大鼓为单槌敲击方式，此鼓为双槌敲击且鼓槌明显体形较小，证明在行进演奏时，鼓点节奏比鼓吹前导中大鼓明显复杂。如果鼓吹前导中大鼓以简单的行进式鼓点来突出震慑和导引的作用所说不谬，那么乐伎方队中大鼓则以承担紧随其后八件乐器低音和节奏为主要功能，其演奏的鼓点可能更具旋律性。在通常的乐队配置中，鼓作为低音和节奏乐器，一般置于乐队后部，但该乐伎方队中，大鼓被反常地安排在乐队最前部的位置，证明乐队演奏的乐曲属于进行曲类别，而且旋律应极具节奏感，只有这样，方能与统军出行的性质相契合。

第二部分为主要承担该方队的旋律演奏，共出现九件乐器，前排自上而下乐伎分别演奏：拍板、横笛、笛和琵琶，后排乐伎演奏乐器分别为：竖箜篌、笙、鼗鼓与鸡娄鼓和腰鼓。（图 47）关于上述乐器，笔者已在《〈张议潮统军出行图〉

① 参见暨远志《张议潮出行图研究——兼论唐代节度使旌节制度》，《敦煌研究》，1991 年第 3 期，第 34 页。

仪仗乐队乐器考》一文中进行描述与考证，①故本文不再重复。以编制来看，伎乐方队依然以打击乐器作为主体，弹拨与吹奏乐器数量较少，这种特点与唐代经变画菩萨伎乐乐队的特点是一致的。由于伎乐方队所要表现的首先是仪仗行进，所以用打击乐器来突出队列行进的节奏感和力度感是毋庸置疑的，因为只有这样，才能将整个出行方阵的威仪和气势以音乐的方式渲染和烘托出来。当然，伎乐方队的演奏在突出节奏和力度的同时，还要为舞伎方队承担伴奏，根据对图像的分析，舞伎同样为行进起舞，所以伎乐方队所奏旋律除上述特点外，速度应该稍快，可能与现今通用的行板或小行板速度相当。

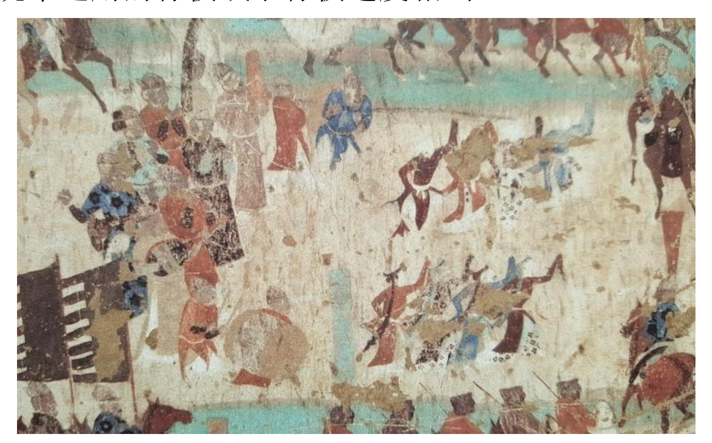


图47 第156窟《张议潮统军出行图》舞伎与乐伎方队图像

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第156窟、第161窟》，第31页。）

3、《出行图》音乐图像与敦煌文书记载的关系

本文将《出行图》仪仗队列出现的音乐图像分别以鼓吹前导，舞伎方队和乐伎方队加以分类叙述，而通过与敦煌文书的相互印证，我们发现包括音乐图像在内的《出行图》仪仗编制与历史记载是符合的。如敦煌文书P. 3773V记有唐代景云二年（710）所写《凡节度使新授旌节仪》，此为唐代节度使新授旌节出行仪制，现引文如下：

凡节度使新授旌节仪

天使押节到界，节度使出，先引五方旗，

后鼓、角、六纛，但有旗、幡，不得欠少弓箭，

衙官三十，银刀官三十，已上六十人，并须衣服

鲜净锦络缝褶子。卢帕头五十，大将

引马，主兵十将，并须袴帑、袜额、玲珑、缨

① 参见朱晓峰《<张议潮统军出行图>仪仗乐队乐器考》，《敦煌研究》，2015年第4期，第25至34页。

拂、金鞍镫，鲜净门枪、豹尾、

彭排、鼓架。马骑、射鹿子人，悉须（袴）帑、抹（额）、

缨拂、玲珑，珂佩。州府伎乐队舞，临

时随州府现有，排比一切，像出军迎候。[①]

根据文意，唐政府为节度使授旌节时，节度使须以出行仪仗列队相迎。尽管《出行图》表现的是张议潮率行军仪仗出行场景，但早在大中五年（851）张议潮已被唐政府授予“沙州归义军节度使”一职，[②]所以《出行图》描述的仪仗配置与 P. 3773V《凡节度使新授旌节仪》的记载应该是相近的。引文中与音乐相关的内容分别为“先引五方旗，后鼓、角、六纛”和“州府伎乐队舞，临时随州府现有，排比一切，像出军迎候。”这两部分与《出行图》音乐图像基本一致，首先“先引五方旗，后鼓、角、六纛”中鼓、角所指就是《出行图》中鼓吹前导部分，这一部分在图像中为大鼓四面，大角四只，唯一不同仅为图像与文献中所述五方旗与鼓、角的前后次序相互颠倒。

再来看《唐六典》对唐代行军仪仗中鼓、角使用的规定：

诸道行军皆给鼓角，三万人以上给大角十四面，大鼓二十面。二万人以上大角八面，大鼓十四面。万人以上大角六面，大鼓十面，万人以下临事量给。其镇军则给三分之二。[③]

在《张议潮统军出行图》的榜题中，张议潮时任官职明确记载为“河西节度使检校司空兼御史大夫”，其被唐朝政府授予“检校司空”的时间距《唐六典》颁行已逾百年，而《出行图》鼓吹前导的鼓、角均为四，可见其编制大体与唐代仪仗制度相符。据此推测，晚唐时期节度使行军仪仗中鼓、角编制应同于《出行图》，即大鼓四面，大角四只。同时也证明张议潮所统治的河西地区尽管远离唐帝国的中心，但其任节度使期间营建洞窟中壁画所示仪仗并没有僭越当时的仪轨。

其次，《出行图》舞伎与乐伎方队应该是 P. 3773V 中所言“州府伎乐队舞”，而且“队舞”一词在 P. 4640V《归义军乙未（899）至辛酉年（901）布纸破用历》

① 根据《法藏敦煌西域文献》第二十八册原卷照片结合陈祚龙与暨远志先生的录文综合而来。参见上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第十六册，上海：上海古籍出版社，2001 年，第 9 页；陈祚龙《敦煌古抄‘凡节度使新授旌节仪’残卷校释》，郑学檬、郑炳林主编《中国敦煌学百年文库》文献卷一，兰州：甘肃文化出版社，1999 年，第 435 至 438 页；暨远志《张议潮出行图研究——兼论唐代节度使旌节制度》，《敦煌研究》，1991 年第 3 期，第 30 页。

② 参见荣新江《归义军史研究——唐宋时代敦煌历史考索》，上海：上海古籍出版社，1996 年，第 3 页。

③ 李林甫等著，陈仲夫点校《唐六典》，1992 年，第 463 至 464 页。

中也有出现：

（二月）十四日，支与王建铎队儛（舞）额子粗纸壹帖。[①]

关于此文书，本文已在第四章进行讨论，[②]证明队舞为归义军乐营下设用于官府设乐活动的舞蹈方队，而且可以确定队舞在进行表演时，有乐伎为其伴奏，此乐伎同属乐营管辖。由于图像和记载的数量有限，目前无法进一步确定《出行图》中舞伎方队的舞种，所用乐曲以及乐队详细编制，但《出行图》舞伎方队图像应该就是两件文书所言队舞参与归义军出行仪仗活动的真实再现当属无疑。

另外，在 P. 3773V《凡节度使新授旌节仪》还规定出行仪仗中衙官和银刀官人数，服装、配饰要求以及需要准备的器物，其中出现“鼓架”一词，应为安置仪仗用鼓的支架。本文在第四章就曾以敦煌文书的记载证明敦煌地区有造鼓工匠以及造鼓行业的存在并推测了当时的造鼓流程，其中工匠包括：造鼓木匠，造鼓床木匠、油鼓床匠和画鼓画匠。[③]而 P. 3773V 中的“鼓架”应与“鼓床”同为安置鼓类乐器的乐器架，因为“床”有“安置器物架子”之意，[④]那么“鼓架”的含义就不言而喻。既然如此，《出行图》鼓吹前导和乐伎方队中的大鼓以及《凡节度使新授旌节仪》中的“鼓架”应该就是上述一类工匠在敦煌当地制作完成的。第四章中，本文仅对造鼓工匠及其流程进行探讨，对于造鼓用途以及形制并未涉及，今次《出行图》大鼓的出现和使用，使我们明解工匠所造鼓类乐器中有一部分是归义军出行仪仗使用的鼓吹前导大鼓和乐伎方队大鼓，但《出行图》中大鼓或置于腋下或由人背负，其中未见“鼓床”和“鼓架”，所以其用来固定的鼓及其本身的形制，依然无法确定。

综上所述，《出行图》所示鼓、角，舞伎以及乐伎图像不仅符合当时的仪制，其中反映的信息也进一步明确晚唐归义军时期乐营的存在及其构成，这将本文之前通过文献所得乐营出现时间下限为 899 至 901 年的结论[⑤]提前到本窟营建的 862 年。乐营的构成至少包含乐伎（音声）类与舞伎类人员，但鼓吹前导是否属于乐营管理尚不明确，因为按照鼓、角具有报时，号令和卤簿的功能，

---

① 上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第三十二册，上海：上海古籍出版社，2005 年，第 260、266 页。
② 参见本文第四章第三节相关内容。
③ 参见本文第四章第三节相关内容。
④ 参见《辞海》第六版“床”字完整解释，引文处有删节。辞海编辑委员会《辞海》第六版，上海：上海辞书出版社，2009 年，第 325 页。
⑤ 参见本文第四章第一节相关内容。

其也有可能受归义军其他机构管理。此外，如鼓类等制作工序相对简单的打击乐器，应该由工匠在当地制作并使用。这说明晚唐敦煌地区已经形成从乐器制作——鼓类乐器，到音乐管理——乐营，再到参与官府组织活动——出行仪仗的完整组织流程，这就是《出行图》音乐图像重要的价值所在，也是经变画音乐图像无法具备的。

二、《宋国河内郡夫人宋氏出行图》中的音乐图像

《宋国河内郡夫人宋氏出行图》绘于主室东壁门北至整个北壁的下部三分之一位置，与《张议潮统军出行图》相互对应。洞窟内现存题记多次提到“宋氏”，如甬道北壁供养人像西向第二身题名为：

敕宋国河内郡君太夫人广平宋氏一心供养

该《出行图》中由西至东的两处题字：

司空夫人宋氏行李车马

宋国河内郡夫人宋氏出行图[①]

据此可以确定此宋氏即张议潮夫人，也就是该《出行图》的中心人物。整个画面以左侧（西向）为前，右侧（东向）为后，其中人物数量和规整程度均不及前述《出行图》，这主要是由于张议潮作为河西地区最高行政与军政长官，其《出行图》具有明确的政治意味，而《宋国河内郡夫人宋氏出行图》更多地是带有随夫出行性质，所以画面整体较为零散，结合题记和画面内容，将整幅《出行图》依次分为四个部分，即前置散乐及乐舞方队，行李车马，宋氏坐骑及随从和骑射驼运，（图 48）其中音乐图像在前置散乐及乐舞方队和宋氏坐骑及随从两部分均有出现。

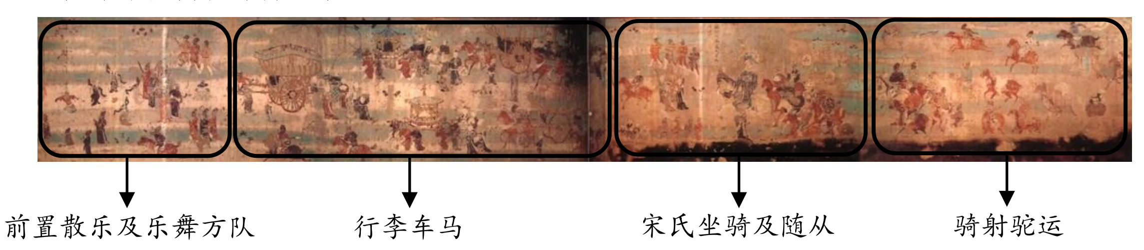


图48 第156窟主室北壁及东壁门北侧下部《宋国河内郡夫人宋氏出行图》

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版 134。）

1、前置散乐

前置散乐为画面最前部戴竿及其伴奏部分，其中一人手持一长杆站立，其右

① 敦煌研究院《敦煌莫高窟供养人题记》，北京：文物出版社，1986 年，第 73 至 74 页。

侧有一人双臂展开，头部顶竿，竿的上端有三孩童做攀爬和悬挂的动作。左侧持长竿者头戴襆头，身穿襕袍，腰系腰带，服饰与画面中其余人物相近，但与戴竿者的上衣下裳有明显区别，因此持竿者可能是在保护缘竿孩童，也可能是队列前部的某种执仪者。戴竿者下部，绘制四身乐伎奏乐，其中与持竿者平行站立的一身乐伎似吹奏横笛，其右侧两身乐伎分别做背鼓和双槌击鼓动作，另有一身乐伎持拍板演奏。此四身乐伎均戴襆头，着襕袍，系腰带，由于壁面较模糊，这一部分细节难以辨明。（图 49）



图49 第156窟《宋国河内郡夫人宋氏出行图》前置散乐图像

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第 156 窟、第 161 窟》，第 37 页。）

本文在前述主室窟顶西披《楞伽经变》时，就已对其中出现的缘竿图像进行考证，两处图像唯一的区别在于《楞伽经变》中出现的竿是通过支架固定于地面之上，而《出行图》中的竿是由人以头部支撑，（图 50）所以本文分别将其称为缘竿与戴竿。因为按照前引《通典》卷一百四十六的记载，两种技艺是分而述之的：

散乐（隋以前谓之百戏）

散乐，非部伍之声，俳优歌舞杂奏。

隋文帝开皇初，周、齐百戏并放遣之……并二人戴竿，其上舞，忽然腾透而换易。

汉代有橦末伎……今有缘竿伎，又有猕猴缘竿伎，未审何者为是。①

而且图像中缘竿主要突出攀爬技艺，戴竿则既有顶竿又有攀爬。（图 50）再来看伴奏乐器，该《出行图》此处出现的乐器有横笛、拍板和大鼓。

《通典》卷一百四十六记载：

散乐，用横笛一，拍板一，腰鼓三。其余杂戏，变态多端，皆不足称也。②

① 杜佑撰，王文锦等点校点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3727 至 3729 页。
② 杜佑撰，王文锦等点校点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3727 至 3729 页。

可见图像描述和文献记载是基本一致的，其中只有大鼓和腰鼓的区别。但需要注意的是，大鼓图像在《张议潮统军出行图》也有出现，其形制，固定和演奏方式与该《出行图》完全相同，而在前者队列中大鼓属于乐伎方队部分。《通典》也以不值一提作为对部分散乐的评价，说明其在当时社会普遍不入流，所以如果以出行仪仗作为衡量的话，此类仪仗用鼓似不应充当散乐的伴奏乐器，它很可能是作为乐伎方队中的打击乐器出现在画面最前部的。

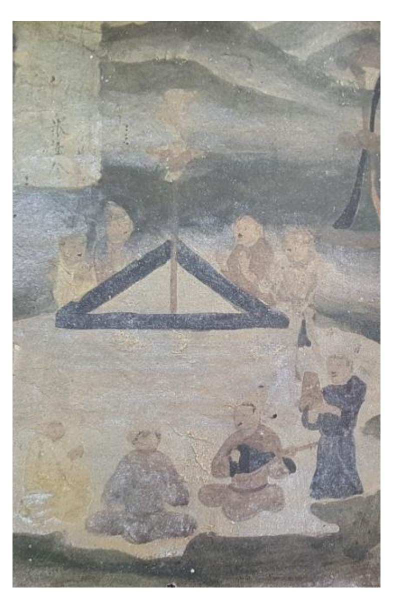



图50 第156窟《楞伽经变》缘竿和《出行图》戴竿图像

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第 156 窟、第 161 窟》，第 116、37 页。）

2、乐舞方队

乐舞方队紧随前置散乐之后，由四身舞伎和七身乐伎共同组成，在这一部分的画面上，可以明显看到有“音乐”二字的题记。四身舞伎头束发髻，肩搭长巾，着长袖襦裙，应为女性舞者。姿态皆为一臂抬起，另一臂下垂，行进起舞，此与《张议潮统军出行图》中舞伎相同，故舞种应同属健舞一类。（图 51）

乐伎共有七身，以前排四身，后排三身纵向排列，乐伎皆头戴璞头，身着纯色或团花图案襕袍，腰部束腰带。前排四身自上而下依次演奏笙、横笛、琵琶与笛，后排三身演奏乐器为拍板、鼗鼓与鸡娄鼓、腰鼓。其中仅有前排最下方一身乐伎演奏乐器难以辨别，根据乐伎吹奏姿态，应为竖吹笛类乐器或筚篥。由于《张议潮统军出行图》出现同类乐器，本人通过考证将其定为竖吹笛类，[1]故此处以笛称之。（图 51）

① 参见朱晓峰《<张议潮统军出行图>仪仗乐队乐器考》，《敦煌研究》，2015 年第 4 期，第 30 页。



图51 第156窟《宋国河内郡夫人宋氏出行图》乐伎与舞伎方队

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第156窟、第161窟》，第37页。）

通过对比发现，该方队的用乐除缺少两面大鼓和竖箜篌外，其余和前述《张议潮统军出行图》是一致的，但如果将散乐部分大鼓计算在内的话，《宋国河内郡夫人宋氏出行图》乐伎方队相比前者，仅缺少大鼓和竖箜篌。（表6）当然，综合舞伎舞姿和乐队编制突出打击乐器的特点，二者风格应该是完全统一的，即与整个出行主题相适应的，音乐具鲜明的节奏感和速度感。

位置	乐 队 名 称	
	《张议潮统军出行图》乐伎方队	《宋国河内郡夫人宋氏出行图》乐伎方队
前置乐器	大鼓二	大鼓一
前排乐器	拍板、横笛、笛、琵琶	笙、横笛、琵琶、笛
后排乐器	竖箜篌、笙、羯鼓与鸡娄鼓、腰鼓	拍板、羯鼓与鸡娄鼓、腰鼓

表6 第156窟《出行图》乐伎方队用乐对比

此外我们发现，两幅《出行图》对音乐图像的安排与其各自画面中心人物是密切关联的，如《张议潮统军出行图》画面最前部为军乐式的鼓吹前导，这既符合当时的仪制，也反映出张议潮作为归义军节度使统军出行的性质，而《宋国河内郡夫人宋氏出行图》的中心人物为宋氏，所以前置散乐更具世俗性，也更符合其节度使夫人的身份。其次，两幅《出行图》所示用乐数量亦有规律可循，《张议潮统军出行图》中背负式大鼓为两面，乐伎方队十二人，舞伎方队八人。《宋国河内郡夫人宋氏出行图》背负式大鼓一面，乐伎方队七人，舞伎方队四人。可

见，前者的每部分用乐均大于后者，这一方面说明宋氏作为归义军节度使夫人，出行仪仗具有一定规格，其中包含妻以夫贵的含义。另一方面，用乐数量反映出张议潮与其夫人间的等级差别，这又是男尊女卑的体现，而这也是符合唐代礼制的。

3、宋氏坐骑及随从

该《出行图》的上述两部分音乐图像与《张议潮统军出行图》是相互对应的，除此之外，在画面的宋氏坐骑及随从也有音乐图像出现。这部分由四身乐伎组成，位于一骑马女官身后，宋氏夫人坐骑的前方，上、下各四身银刀官。由于壁面模糊，四身乐伎所奏乐器均不甚清晰，其中能够分辨的乐器有竖箜篌、笙、和琵琶，最内侧一身不明，乐伎均身着长袖襦裙，故为女性乐工。（图 52）据此推测，四身乐伎应该是宋氏夫人平时所用女乐，即房内之乐。



图52 第156窟《宋国河内郡夫人宋氏出行图》宋氏坐骑及随从部分的音乐图像

（图像采自《中国石窟·敦煌莫高窟》第四卷，图版 134。）

《通典》卷一百四十七“皇后乐议”记载：

魏文帝黄初二年，侍中缪袭奏曰：“文昭皇后四悬之乐，当铭显其均奏次第，依太祖之名，号曰昭庙之具乐。”尚书奏曰：“礼，妇人继夫之爵，同牢配食者，乐不异文。昭皇后今虽别庙，至于宫悬乐器音均，宜如袭议。”奏可。

隋牛弘修皇后房内之乐……炀帝大业元年，秘书监柳顾言增房中乐，益其钟磬，奏曰“……房中之乐，非独弦歌，必有钟磬也。请以歌磬、歌钟，各设二虡，土革丝竹并副之。女伎肄习，朝燕则用之。”诏曰：“可。”[①]

《通典》未言唐代女乐设置情况，依照唐代音乐“因隋旧制”之惯例，唐代女乐制度应基本同于隋代，因此作为唐代节度使夫人的宋氏按理也应配备有女

① 杜佑撰，王文锦等点校点校《通典》，北京：中华书局，1988 年，第 3762 页。

乐。

以上就是《宋国河内郡夫人宋氏出行图》中出现的音乐图像，其中既有表示出行意义的前置散乐，又有与《张议潮统军出行图》相似的乐伎与舞伎方队，而且还有较为鲜见的一类女乐。根据先前考证，乐伎与舞伎方队同属归义军乐营管辖，但女乐部分由于带有宋氏夫人眷属性质，所以不应在乐营管理范围之内。而对于散乐部分，我们可以通过敦煌文书来做进一步认识。如本文之前校录敦煌文书 P.2842P4 记载：

奉　　□分，廿九日毬乐，切要音声。

不准常时，故须□净，应来师子、水□。

零剑、杂物等，不得阙少一事。帖至

今月廿九日平明，于毬场门前取齐。如

不到者，官有重罚。其帖立递相分付，

如违，准上罚……[1]

根据本文第四章对该文书的考证，[2]此为某官府设乐活动的通知，其中要求音声即乐伎参加，同时也包括师子等散乐，而《宋国河内郡夫人宋氏出行图》中的缘竿亦属唐代散乐，那么，如果其在出行仪仗中出现，同样应该有官府一类行政机构以文字方式进行通知，而且带有明显的强制意味，但根据现有的记载，依然无法确定晚唐敦煌地区散乐是乐营的常设组织还是官府临时征调的役。

除上述音乐图像外，在前室顶部《降魔变》中三身魔女分别演奏琵琶、拍板和笙，（图 53）主室东壁《金光明经变》中有六身乐伎和一身舞伎组成的乐舞场景以及一身金刚击鼓图像，六身乐伎分别演奏排箫、羯鼓、琵琶、拍板、筚篥和横笛，舞伎持长巾起舞。（图 54）由于此类音乐图像中的乐器、乐队编制、舞蹈以及音乐图像的功能在本章中已进行深入探究，限于篇幅，两铺经变画中音乐图像不再展开讨论。

① 上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第十九册，上海：上海古籍出版社，2001 年，第 83 页。
② 参见本文第四章第二节相关内容。



图53 第156窟前室顶中间《降魔变》

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第 156 窟、第 161 窟》，第 193 页。）



图54 第156窟主室东壁门南《金光明经变》

（图像采自《敦煌石窟艺术·莫高窟第 156 窟、第 161 窟》，第 182 页。）

小结

通过本章的六个部分，我们将第 156 窟音乐图像按洞窟中的位置分别进行梳理与讨论，整体而言，以第 156 窟为代表的晚唐时期莫高窟音乐图像在继承前期音乐图像特点的同时，又表现出与本时期石窟营建风格相适应的总体特征。

首先，晚唐时期音乐图像数量在整个唐代石窟中是最丰富的，如在本窟中，佛龛，四壁，窟顶甚至前室均有音乐图像出现。当然，这种趋势并非是晚唐时期石窟营建对音乐图像绘制的重视，以有唐一代凡有经变画便有音乐图像的惯例看，经变画才是决定音乐图像数量的关键。莫高窟壁面音乐图像通常出现的位置以南、北壁最为典型，而不同时期对两壁的利用是不同的，初唐第 220 窟南、北壁以通壁方式绘制经变画，盛唐第 172 窟亦如此，至中唐第 112 窟，南、北壁经

变画增加为两铺，到晚唐第 156 窟则再次增加为南、北壁各三铺，所以音乐图像在晚唐时期的增多是不言而喻的，而大型洞窟开凿导致壁画空间的增大则是经变画增多的重要原因。尽管如此，音乐图像总体数量的上升并不意味着每铺经变画中音乐性内容的增多，以单铺经变画音乐图像做为对比，其中天乐、菩萨伎乐、迦陵频伽伎乐规模尽管大于中唐时期，但依然没有突破初、盛唐时期的规模。另外，从音乐图像的绘制看，晚唐时期对乐伎姿态，乐器细节等刻画的精细程度已不及初、盛和中唐时期，以本窟经变画为例，大多乐器的个别部件直接以平涂方式处理，甚至个别乐器部件出现未绘的情况，这在之前经变画中是未曾出现的。

其次，经变画音乐图像的模式化痕迹较之中唐时期更加明显，以本窟所述《报恩经变》《思议梵天所问经变》《金刚经变》等为例，其本身的绘制基本沿袭中唐时期中心主尊说法场景加周围补充性画面的方式，所以其中音乐图像的绘制更是如此，南、北壁经变画中的舞伎多以巾舞入画即是明证，而且本文通过对菩萨伎乐乐队配置的探讨，证明本窟《阿弥陀经变》与第 172 窟北壁《观无量寿经变》，《药师经变》与第 220 窟北壁《药师经变》菩萨伎乐乐队之间具有高度的相似性，这不仅说明音乐图像绘制的模式化，同时也是唐代经变画音乐图像传承关系的体现。

第三，伴随晚唐时期洞窟壁画显密杂陈的题材以及其中政治色彩，民族意识和世俗性的加强，音乐图像同样表现出与此协调发展的趋势。如龛顶北披《如意轮观音经变》中菩萨乐伎的出现，使晚唐时期音乐图像兼具密教之功能。而两幅《出行图》以及其中世俗性音乐场景的出现，对唐代音乐图像内容、功能的拓展和晚唐敦煌地区音乐史的构建具有极为重要的意义。因为之前音乐图像多见于经变画中，这就使音乐图像自觉或不自觉地带有佛教属性，如果将其与现实音乐结合，剔除其中的佛教和艺术化创作因素就显得极为关键，即便经变画中出现世俗性音乐图像，我们也无法将其直接与现实音乐相对应。但《出行图》中写实性音乐场景的出现，将敦煌文书中的音乐记载与图像描述有机地结合，使我们对晚唐时期敦煌地区乐营组织，官府设乐，仪仗用乐和乐器制作有了更进一步的认识，这应该是莫高窟壁画音乐图像研究的真正价值和最终目的。

结 论

在完成敦煌莫高窟壁画音乐图像基本问题阐述和唐代四个时期音乐图像总体特征归纳后，本文拟从唐代壁画音乐图像、敦煌地区音乐文化以及唐代音乐史三个方面对本研究做总结陈述。

一、唐代壁画音乐图像

唐代壁画音乐图像主要集中出现在石窟南、北两个壁面的经变画中，所以经变画在某种意义上实为本课题壁画之代名词。在经变画中，音乐图像通常以不鼓自鸣乐器组成的天乐和各类乐伎组成的伎乐两大类型出现，成为经变画极具特点的部分。自初唐开始，伴随莫高窟经变画发展进入一个全新阶段，音乐图像体现出数量丰富，风格鲜明的特点，二十八身一组的菩萨伎乐乐队，四身一组的舞伎组合，如此庞大的配置在整个莫高窟壁画中极为罕见。盛唐时期音乐图像在继承初唐时期特点的基础上，显露出音乐图像朝着模式化发展的端倪，菩萨伎乐与舞伎开始按固定配置出现，同时在一铺经变画中不同种类音乐图像的数量开始趋于均衡。至中唐时期，由于南、北壁经变画数量的增多，音乐图像的出现频率明显上升，但单幅经变画尺幅的缩小使单铺经变画音乐图像数量和规模较之前有了明显的缩减。另外，盛唐时期音乐图像的配置被逐渐固定，不同题材经变画出现的音乐图像呈现一定的组合方式，如《药师经变》的菩萨伎乐和舞伎组合，《观无量寿经变》的天乐，菩萨伎乐，迦陵频伽伎乐和舞伎组合。而到晚唐时期，音乐图像的数量又开始大幅增多，这与晚唐时期洞窟空间的增大显然有直接关系，但就单铺经变画音乐图像的数量来讲，晚唐依然没有超过初、盛唐时期，并且从经变画整体构图，音乐图像组合方式以及绘于壁面的精细程度看，晚唐时期基本属于对前期音乐图像的重复性绘制。所以就音乐图像的规模和数量而言，唐代敦煌莫高窟壁画音乐图像自初、盛唐逐渐固定之后基本延续至中、晚唐时期，其间未出现大的变动和差异。

在唐代所有种类音乐图像中，只有经变画菩萨乐伎是以乐队形式出现的，因此乐队编制反映的信息就成为壁画音乐图像与现实音乐间的联系的枢纽，通过分析，唐代菩萨伎乐乐队编制自始至终呈现出对打击类乐器的侧重，不论乐队规模

为六身、八身一组或是十六身、二十八身一组，打击乐器始终占据乐队使用乐器的大多数，这种特点与史籍中记载的唐代用乐编制是一致的，这至少可以证明史籍中隋唐音乐包含大量龟兹乐、西凉乐成分的记载在壁画中得到如实反映，因为根据本文考证，大多数的菩萨伎乐乐队编制均体现出旋律快速，节奏铿锵以及力度鲜明的风格，而这种风格与唐代用乐同样相似。舞伎图像亦如此，从具“胡旋”特点的舞蹈以及持长巾起舞到击腰鼓而舞和“反弹琵琶”起舞，舞蹈形象总体保持唐代健舞的典型特征，这与菩萨伎乐乐队风格甚至唐代流行的乐舞是相辅相成的。可以说，唐代莫高窟壁画音乐图像将唐代音乐呈现多民族音乐文化融合的总体趋势直观形象地展示在了壁面之上，据此我们可以梳理出一条中原乐舞文化传播至河西地区的路径，即西域地区乐舞由于政治变迁、文化交流等原因首先从发源地传播至中原地区，此后在中原与不同民族的乐舞历经长时间的融合与交流，并被重新整理与编配，之后再以政治、经济、文化交流的方式传入河西地区，所以文化的传播永远不是单向传递，而是双向互动。

正如本文第五章所言，当以现今学术视角审视石窟营建、佛像塑造和壁画绘制，所有研究结论终究会朝向两个基本分支，即宗教与现实，对于石窟的考古研究，必须在还原历史语境的同时不断呼应宗教这个命题，石窟壁画音乐图像研究同样如此。在对音乐图像与经变画关系的探究中可以发现，音乐图像，经变画以及佛教经典三者在石窟中是统一的，音乐图像根据经变画所依据佛经绘制，所以其在经变画中的功能自然来自佛经，通常情况下，音乐图像与经变画其他图像具有的功能均是对佛的赞颂和供养，对佛法的象征以及对佛教世界的装饰和渲染，此外乐器在某些经变画中兼具法器之作用。而且在经变画中，音乐图像具有这些宗教功能是建立在其音乐属性之上的，佛教也正是利用音乐具有的多样性，使经变画能够丰富而生动地阐释其中蕴含的佛理，这就是音乐图像在石窟壁画中具有的现实价值。

二、敦煌地区音乐文化

由于敦煌文书中与音乐相关的记载大多集中在晚唐至五代时期，所以目前对于敦煌地区音乐文化的构建也仅限于这一时间段，但毫无疑问的是，某一地区的音乐文化并非一蹴而就，它必然遵循文化发展具有的循序渐进之规律，因此本文所梳理的音乐机构、组织、行业以及活动其实也可以或多或少反映整个唐代敦煌

地区的音乐发展。具体而言，唐代敦煌地区不仅有管理音乐的机构——乐营，而且还有不同分工的从业人员，如音声、教习、乐器制作工匠以及从事舞蹈等其他活动的人员，他们共同维持和承担着各类活动中的乐舞表演，如官方组织的宴饮、接待、出行等娱乐和外事活动以及寺院开展法事活动中的设乐。伴随音乐活动的开展，敦煌地区同时形成与此相适应的乐器制作行业，以鼓类制作为代表的乐器工匠相继出现。以工匠和制鼓的数量、规模作为参照，其中对乐器的需求也反映出音乐活动的开展已具有一定规模，而这些又在晚唐第156窟的两幅《出行图》中完全再现，使我们对乐营组织，官府设乐，仪仗用乐和乐器制作有了更加详实与直观的认识，从这个角度讲，文献与图像的结合才真正体现出本研究的价值。

在石窟壁画中，现实音乐到音乐图像的转换也将敦煌画稿中音乐图像的存在予以证明，如果说音乐图像就是敦煌地区音乐文化的再现，那么画稿就是其中重要的中间环节，尽管目前有音乐图像的画稿基本属经变画画稿类，但我们依然可以推测壁画音乐图像的来源，即通过画稿记录壁画拟其原型的现实音乐活动，再通过画稿以艺术创作而方式将其绘制于石窟壁面。在经变画音乐图像对比研究中，我们发现从初唐至晚唐的不同时期，音乐图像间具有一定相似性，这在初唐第220窟北壁与第156窟北壁《药师经变》，中唐第112窟南壁与盛唐第172窟南壁《观无量寿经变》的菩萨伎乐乐队乐器排列中体现的极其明显，而且中、晚唐时期经变画舞伎多以巾舞形象入画，《金刚经变》《报恩经变》中音乐图像的布局和安排也基本一致，以上这些均说明唐代莫高窟壁画音乐图像具有的传承关系，所以音乐图像很可能就是依同一或相似画稿绘制的。从这个角度将讲，对敦煌文书，敦煌画稿与壁画音乐图像的综合，不仅完成了对音乐图像现实性的讨论，而且也将音乐图像在石窟壁画中的出现过程做了探索。当然，由于音乐在敦煌文书和画稿中的出现较为少见，所以本文也只能在资料匮乏的情况下进行尽量合理的探讨，期待今后能够有更多相关证据出现，以便将此方面研究继续加以深入和持续。

三、唐代音乐史

由于本文在专题研究部分着重考证经变画音乐图像中的乐器以及乐队编制，所以形成的结论也大多围绕乐器展开，如琵琶、阮咸以及弦鼗等弹拨乐器在唐代的使用以及流变过程，义觜笛和笛等吹奏乐器的辨识和命名，腰鼓、羯鼓、鼗鼓与鸡娄鼓、答腊鼓等鼓类打击乐器的形制、固定以及演奏方式。除此之外，图像

中依然出现部分特异型乐器，在无法得到记载佐证的情况下，目前只能遵照前辈学者的观点，将其以存疑的方式搁置。但总体来看，唐代莫高窟壁画中的乐器图像基本能够与唐代文献记载的乐器以及部分传世乐器相对应，这也同样反映出音乐图像具有的真实性。通过图像与记载的对照研究，使我们直观认识到唐代各类乐器的形制与演奏方式，这对于今后唐代音乐史的完善和还原具有积极的学术价值和意义。

先生郑炳林曾提纲挈领地指出："对敦煌地区历史的研究必须以敦煌文书作为着眼点和立足点。"那么同样地，对莫高窟壁画音乐图像的研究必然不能脱离敦煌石窟这个基点，只有这样才能真正把握壁画音乐图像所具有的内在规律，这也是本文之所以将单个石窟作为专题进行音乐图像研究的真正意图。从石窟中来，到石窟中去，才是探寻石窟壁画音乐图像本质最根本的方法论。音乐图像作为壁画乃至石窟的有机组成部分，首先其内容是音乐的，这表明其音乐的属性，也就要求我们用音乐史学和音乐图像学的方法加以研究，另一方面，如果视其为局部，它又是属于石窟这个整体的，而石窟形制，布局和内容安排将直接关系到音乐图像在石窟壁面上的具体表现，这又需要我们在研究过程中关注二者之间的辩证关系——音乐图像来自石窟，它是石窟功能的反映；石窟涵盖音乐图像，它决定音乐图像的性质。如果将壁画音乐图像从石窟中剥离，忽略整体与局部的关系，很可能无法对音乐图像的来源，价值和意义做出系统化的考量和判断，也就无法做到对历史语境的真正还原，这应该是石窟壁画音乐图像研究需要时刻注意的。

图版附录

第三章 敦煌画稿中的音乐图像

第四章 敦煌文书对音乐的展现

第五章 以第220窟为代表的初唐时期莫高窟壁画音乐图像

第六章 以第 172 窟为代表的盛唐时期莫高窟壁画音乐图像

第七章 以第112窟为代表的中唐时期莫高窟壁画音乐图像

第八章 以第156窟为代表的晚唐时期莫高窟壁画音乐图像

参考文献

一、典籍文献

陈旸《乐书》,《文渊阁四库全书》第二一一册，上海：上海古籍出版社，2012 年。
大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第三册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年。
大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十二册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年。
大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十四册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年。
大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十五册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年。
大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第十六册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年。
大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第二十册，香港：新文丰出版公司影印，1992 年。
大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第三十七册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年。
大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第五十册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年。
大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第五十三册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年。
大藏经学术用语研究会《大正新修大藏经》第五十四册，台北：新文丰出版公司影印，1992 年。
杜佑撰，王文锦等点校《通典》，北京：中华书局，1992 年。
段安节《乐府杂录》,《唐宋史料笔记丛刊》，北京：中华书局，2012 年。
段安节撰，罗济平点校《乐府杂录》，沈阳：辽宁教育出版社，1998 年。
高承《事物纪原》，北京：中华书局，1989 年。
郭茂倩《乐府诗集》卷二十一，北京：中华书局，1998 年。
李林甫等撰 陈仲夫点校《唐六典》，北京：中华书局，1992 年。
令狐德棻等《周书》，北京：中华书局，1974 年。
刘熙《释名》，上海涵芬楼借江南图书馆藏明嘉靖翻宋本影印。
刘昫等《旧唐书》，北京：中华书局，1975 年。
吕不韦编，高诱注《吕氏春秋》，上海：世界书局，1935 年。

马端临《文献通考》，北京：中华书局，1986 年。

毛奇龄《西河词话》，《昭代丛书》丁集卷第三十五，世楷堂藏版。

南卓撰，罗济平点校《羯鼓录》，沈阳：辽宁教育出版社，1998 年。

欧阳修、宋祁等《新唐书》，北京：中华书局，1975 年。

阮元校刻《十三经注疏》，北京：中华书局，1982 年，第 801 页。

沈约《宋书》，北京：中华书局，1974 年，第 557 页。

脱脱等《宋史》，北京：中华书局，1977 年。

王溥《唐会要》，北京：中华书局，1955 年。

萧统编，李善注《文选》，上海：上海古籍出版社，1986 年。

许慎《说文解字》，北京：中华书局，1963 年。

许慎撰，段玉裁注《说文解字注》，上海：上海古籍出版社，1981 年。

玄奘、辩机著，季羡林等校注《大唐西域记校注》，北京：中华书局，2000 年。

杨衒之撰，周祖谟校释《洛阳伽蓝记》，北京：中华书局，2010 年。

张舜民《画墁集》卷五，《文渊阁四库全书》第一零三七册，上海：上海古籍出版社，2003 年。

中华书局编辑部点校《全唐诗》第八册，北京：中华书局，1999 年。

中华书局编辑部点校《全唐诗》第十一册，北京：中华书局，1999 年。

二、敦煌文书

段文杰主编《敦煌石窟艺术》，南京：江苏美术出版社，1995 年。

敦煌文物研究所编《敦煌石窟内容总录》，北京：文物出版社，1982 年。

敦煌文物研究所编《中国石窟 敦煌莫高窟》第一至五卷，北京：文物出版社、东京：平凡社，1982 至 1987 年。

敦煌研究院《敦煌莫高窟供养人题记》，北京：文物出版社，1986 年。

敦煌研究院《敦煌石窟鉴赏丛书》第一至三辑，兰州：甘肃人民美术出版社，1990 年。

敦煌研究院《敦煌石窟全集》，香港：商务印书馆，2003 年。

上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第三册，上海：上海古籍出版社，1994 年。

上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第十六册，上海：上海古籍出版社，2001 年。

上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第十七册，上海：上海古籍出版社，2001 年。

上海古籍出版、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第十八册，上海：上海古籍出版社，2001 年。

上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第十九册，上海：上海古籍出版

社，2001 年。
上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第二十四册，上海：上海古籍出版社，2002 年。
上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第二十五册，上海：上海古籍出版社，2002 年。
上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第二十七册，上海：上海古籍出版社，2002 年。
上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第二十八册，上海：上海古籍出版社，2004 年。
上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第二十九册，上海：上海古籍出版社，2003 年。
上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第三十一册，上海：上海古籍出版社，2005 年。
上海古籍出版社 法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第三十二册，上海：上海古籍出版社，2005 年。
上海古籍出版社、法国国家图书馆编《法藏敦煌西域文献》第三十三册，上海：上海古籍出版社，2005 年。
唐耕耦、陆宏基《敦煌社会经济文献真迹释录》第一至五辑，北京：全国图书馆文献缩微复制中心，1982 至 1990 年。
中国社会科学院历史研究所等编《英藏敦煌文书》第二卷，成都：四川人民出版社，1990 年。
中国社会科学院历史研究所等编《英藏敦煌文书》第八卷，成都：四川人民出版社，1992 年。
中国社会科学院历史研究所等编《英藏敦煌文书》第九卷，成都：四川人民出版社，1994 年。
中国社会科学院历史研究所等编《英藏敦煌文书》第十卷，成都：四川人民出版社，1994 年。
中国社会科学院历史研究所等编《英藏敦煌文书》第十一卷，成都：四川人民出版社，1994 年。

三、辞典

辞海编辑委员会《辞海》第六版，上海：上海辞书出版社，2009 年。
汉语大词典编纂处整理《康熙字典》，上海：汉语大词典出版社，2002 年。。
黄征《敦煌俗字典》，上海：上海教育出版社，2005 年。
季羡林主编《敦煌学大辞典》，上海：上海辞书出版社，1998 年。

缪天瑞主编《音乐百科词典》，北京：人民音乐出版社，1998 年。
任继愈主编《佛教大辞典》，南京：江苏古籍出版社，2002 年。

四、专著

岸边成雄著，梁在平、黄志炯译《唐代音乐史的研究》，台北：台湾中华书局，1973 年。
岸边成雄著，王耀华译《古代丝绸之路的音乐》，北京：人民音乐出版社，1988 年。
东洋音乐学会《唐代的乐器》，东京：日本音乐之友株式会社，1968 年。
高德祥《敦煌古代乐舞》，北京：人民音乐出版社，2008 年。
高金荣《敦煌石窟舞乐艺术》，兰州：甘肃人民出版社，2000 年。
关也维《唐代音乐史》，北京：中央民族大学出版社，2006 年。
吉联抗译注，阴法鲁校订《<乐记>译注》，北京：音乐出版社，1958 年。
姜伯勤《敦煌礼乐宗教与艺术文明》，北京：中国社会科学出版社，1996 年。
姜伯勤《唐五代敦煌寺户制度》，北京：中华书局，1987 年。
李丽芳、郝朴宁《音乐图像学的文化学阐释》，北京：科学出版社，2010 年。
林谦三著，钱稻孙译《东亚乐器考》，上海：上海书店出版社，2013 年。
刘復《敦煌掇琐》，黄永武主编《敦煌丛刊初集》第十五册，台北：新文丰出版公司，1985 年。
马德《敦煌工匠史料》，兰州：甘肃人民出版社，1997 年。
马德《敦煌莫高窟史研究》，兰州：甘肃教育出版社，1996 年。
宁可、郝春文《敦煌社邑文书辑校》，南京：江苏古籍出版社，1997 年。
牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，兰州：敦煌文艺出版社，1996 年。
牛龙菲《古乐发隐》，兰州：甘肃人民出版社，1985 年。
丘琼荪著，隗芾辑补《燕乐探微》，上海：上海古籍出版社，1989 年。
任半塘《敦煌歌辞总集》，上海：上海古籍出版社，1987 年。
任二北《敦煌曲初探》，上海：上海文艺联合出版社，1954 年。
荣新江《归义军史研究——唐宋时代敦煌历史考索》，上海：上海古籍出版社，1996 年。
沙武田《敦煌画稿研究》，兰州：民族出版社，2006 年。
沙武田《吐蕃统治时期敦煌石窟研究》，北京：中国社会科学出版社，2013 年。
松本荣一《敦煌画の研究》附图，东京：同朋舍，1992 年。
王克芬、柴剑虹《箫管霓裳——敦煌乐舞》，兰州：甘肃教育出版社，2007 年。
巫鸿《礼仪中的美术：巫鸿中国古代美术史文编》上册，北京：三联书店，2005 年。
巫鸿《礼仪中的美术：巫鸿中国古代美术史文编》下册，北京：三联书店，2005 年。
项楚《敦煌变文选注》(增订本)，北京：中华书局，2006 年。
萧默《敦煌建筑研究》，北京：机械工业出版社，2003 年。
杨荫浏《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社，2003 年。

于安澜《画论丛刊》，北京：人民美术出版社，1962 年。

余人豪《音乐学概论》，北京：人民音乐出版社，2008 年。

长广敏雄《飞天の芸术》，东京：朝日新闻社，1949 年。

曾遂今《音乐社会学》，上海：上海音乐学院出版社，2004 年。

郑阿财、朱凤玉《敦煌蒙书研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002 年。

郑炳林、沙武田《敦煌石窟艺术概论》，甘肃文化出版社，2005 年。

郑炳林《敦煌碑铭赞辑释》（增订本），待刊。

郑炳林《敦煌碑铭赞辑释》，兰州：甘肃教育出版社，1992 年。

郑炳林主编《敦煌归义军史专题研究三编》，兰州：甘肃文化出版社，2005 年。

郑汝中《敦煌壁画乐舞研究》，兰州：甘肃教育出版社，2002 年。

郑学檬、郑炳林主编《中国敦煌学百年文库》文献卷，兰州：甘肃文化出版社，1999 年。

周叔迦《周叔迦佛学论著全集》，北京：中华书局，2006 年。

庄壮《敦煌石窟音乐》，兰州：甘肃人民出版社，1984 年。

五、论文

岸边成雄《从敦煌画中发现的音乐资料——尤其与河西地方音乐的关系》、《南北朝隋唐时代的河西音乐——关于西凉乐与胡部新声》，东洋音乐学会编《唐代的乐器》，东京：日本音乐之友株式会社，1968 年。

八木春生著，李梅译《敦煌莫高窟第 220 窟南壁西方净土变相图》，《敦煌研究》，2012 年第 5 期。

曹文敏等《象脚鼓制作技艺：傣家真善美的追求》，《世界遗产》，2011 年第 3 期。

曾遂今《从音乐的自然传播到技术传播——当代音乐传播理论探索思考之一》（上），《黄钟》，2003 年第 3 期。

柴剑虹《敦煌舞谱的整理与分析（一）》，《敦煌研究》，1987 年第 4 期。

柴剑虹《敦煌舞谱的整理与分析（二）》，《敦煌研究》，1988 年第 1 期。

陈应时《敦煌乐谱新解》，《音乐艺术》，1988 年第 1 期。

东山健吾《敦煌莫高窟第 220 窟试论》，《佛教艺术》，1980 年第 133 号。

段文杰《飞天——乾达婆与紧那罗——再谈敦煌飞天》，《敦煌研究》，1982 年第 1 期。

敦煌文物研究所《莫高窟第 220 窟新发现的复壁壁画》，《文物》，1978 年第 12 期。

高德祥《敦煌壁画的<鸟歌万岁乐>》，《中国音乐》，1991 年第 1 期。

高德祥《敦煌壁画中的不鼓自鸣乐》，《乐器》，1990 年第 2 期。

高德祥《敦煌石窟壁画中的吹奏乐器》，《乐府新声》，1989 年第 4 期。

高德祥《敦煌石窟壁画中的各种鼓》，《乐器》，1988 年第 2 期。

公维章《莫高窟第 220 窟南壁无量寿经变札记》，《敦煌研究》，2002 年第 5 期。

关也维《敦煌古谱的猜想》，《音乐研究》，1989 年第 2 期。

何昌林《三件敦煌曲谱资料的综合研究》，《音乐研究》，1985 年第 3 期。
贺世哲《莫高窟第 192 窟〈发愿功德赞文〉重录及有关问题》，《敦煌研究》，1993 年第 2 期。
季英杰《解铃系铃来话铃——浅谈中国古代的铃》，《赤子》，2015 年第 6 期。
暨远志《张议潮出行图研究——兼论唐代节度使旌节制度》，《敦煌研究》，1991 年第 3 期。
姜伯勤《敦煌音声人略论》，《敦煌研究》，1988 年第 4 期。
蒋咏荷《敦煌壁画中的隋唐乐器及其组合形式》，《乐府新声》，1984 年第 3 期。
李永宁、蔡伟堂《〈降魔变文〉与敦煌壁画中的‘劳度叉斗圣变’》，敦煌文物研究所编《1983 年全国敦煌学术讨论会文集 石窟艺术编》上册，兰州：甘肃人民出版社，1985 年。
李正宇《归义军乐营的机构与配置》，《敦煌研究》，2000 年第 3 期。
李正宇《沙州归义军乐营及其职事》，《敦煌吐鲁番研究》第五卷，北京：北京大学出版社，2000 年。
林谦三、平出久雄著，饶宗颐译《琵琶古谱之研究——〈天平〉〈敦煌〉二谱试解》，《音乐艺术》，1987 年第 2 期。
刘进宝《归义军时期的‘音声人’》，《敦煌研究》，2006 年第 1 期，第 67 至 71 页。
刘进宝《唐五代‘音声人’略论》，《南京师范大学学报》（社会科学版），2006 年第 2 期。
刘馨等《浅谈中国木结构古建筑的油漆彩画工艺》，《中国涂料》，2015 年第 5 期，第 70 至 71 页。
刘飘《释宝唱著述考》，《古籍整理研究学刊》，2011 年第 3 期。
龙成鹏《佤族象脚鼓制作工艺》，《今日民族》，2015 年第 4 期。
罗华庆《敦煌壁画中的<东方药师净土变>》，《敦煌研究》，1989 年第 2 期。
罗庸、叶玉华《唐人打令考》，国立北京大学四十周年纪念刊编辑委员会《国立北京大学四十周年纪念论文集》乙编 上，北京：国立北京大学出版组，1940 年。
彭松《敦煌舞谱残卷破解》，《敦煌学辑刊》，1989 年第 2 期。
邱隆《中国历代度量衡单位量值表及说明》，《中国计量》，2006 年第 10 期。
饶宗颐《敦煌白画》，《法国远东学院考古学刊》，1987 年。
饶宗颐《敦煌琵琶谱写卷原本之考察》，《音乐艺术》，1990 年第 4 期。
沙武田《一幅珍贵的唐长安夜间乐舞图——以莫高窟第 220 窟药师经变乐舞图中灯为中心的解读》，《敦煌研究》，2015 年第 5 期。
施萍婷《敦煌经变画》，《敦煌研究》，2011 年第 5 期。
施萍婷《关于敦煌壁画中的无量寿经变》，《敦煌研究》，2007 年第 2 期。
施萍婷《新定<阿弥陀经变>——莫高窟第 225 窟南壁龛顶壁画重读记》，《敦煌研究》，2007 年第 4 期。
水原渭江著，席臻贯译《中国学术界在敦煌舞谱解读研究方面的最近动向》，《敦煌学辑刊》，1990 年第 2 期。

王惠民《敦煌西方净土信仰资料与净土图像研究史》，《敦煌研究》，2001 年第 3 期。

王惠民《西方净土变形式的形成过程与完成时间》，《敦煌研究》，2013 年第 3 期。

王克芬《求实——评水原渭江<中国学术界在敦煌舞谱解读研究方面的最近动向>一文》，《敦煌学辑刊》，1991 年第 1 期。

王子初《笛源发微》，《中国音乐》，1988 年第 1 期。

席臻贯《敦煌古乐——敦煌乐谱新译》，敦煌文艺出版社，1992 年。

向达《莫高、榆林二窟杂考》，《文物参考资料》，1951 年第 5 期。

杨琳《化生与摩候罗的源流》，《中国历史文物》，2009 年第 2 期。

杨荫浏《笙竽考》，《乐器科技简讯》，1974 年第 3 期。

叶栋《敦煌壁画中的隋唐乐器及组合形式》，《音乐艺术》，1984 年第 1 期。

叶栋《敦煌曲谱研究》，《音乐艺术》，1982 年第 1 期。

阴法鲁《从敦煌壁画论唐代的音乐舞蹈》，《文物参考资料》，1951 年第 4 期。

张先堂《莫高窟供养人画像的发展演变——以佛教史考察为中心》，《敦煌学辑刊》，2008 年第 4 期。

赵声良《飞天新论》，《敦煌研究》，2007 年第 3 期。

赵晓生《<敦煌唐人曲谱>节奏另解——与叶栋先生商榷》，《音乐艺术》，1987 年第 2 期。

郑炳林、朱晓峰《壁画音乐图像与社会文化变迁——榆林窟和东千佛洞壁画上的拉弦乐器再研究》，《东北师大学报》（哲学社会科学版），2016 年第 1 期。

郑炳林、朱晓峰《榆林窟和东千佛洞壁画上的拉弦乐器研究》，《敦煌学辑刊》，2014 年第 2 期。

郑汝中《敦煌壁画乐伎》，《敦煌研究》，1989 年第 4 期。

郑汝中《敦煌壁画乐器分类考略》，《敦煌研究》，1988 年第 4 期。

郑汝中《敦煌乐舞壁画的形成分期和图式》，《敦煌研究》，1997 年第 4 期。

钟力《敦煌壁画中‘不鼓自鸣’乐器组合之研究》，《飞天》，2012 年第 24 期。

朱晓峰《<张议潮统军出行图>仪仗乐队乐器考》，《敦煌研究》，2015 年第 4 期。

朱晓峰《弹拨乐器流变考——以敦煌莫高窟壁画弦鼗图像为依据》，《中央音乐学院学报》，2015 年第 4 期。

庄壮《敦煌壁画乐队排列剖析》，《音乐研究》，1998 年第 3 期。

庄壮《敦煌壁画乐伎形式》，《音乐研究》，1993 年第 3 期。

庄壮《敦煌壁画乐器组合艺术》，《交响——西安音乐学院学报》，2008 年第 1 期。

庄壮《敦煌壁画上的吹奏乐器》，《交响——西安音乐学院学报》，2003 年第 4 期。

庄壮《敦煌壁画上的打击乐器》，《交响——西安音乐学院学报》，2002 年第 4 期。

庄壮《敦煌壁画上的弹拨乐器》，《交响——西安音乐学院学报》，2004 年第 4 期。

六、网络资源

“IDP 国际敦煌项目”网站：

http://idp.nlc.gov.cn:80/database/oo_loader.a4d?pm=EO 1128;img=1

http://idp.nlc.gov.cn:80/database/oo_loader.a4d?pm=MG 17673;img=1

http://idp.nlc.gov.cn:80/database/oo_loader.a4d?pm=Or.8210/S.4644;img=44

http://idp.nlc.gov.cn:80/database/oo_loader.a4d?pm=Or.8210/S.4644;img=44）

http://idp.nlc.gov.cn:80/database/oo_loader.a4d?pm=Pelliot chinois 2993

http://idp.nlc.gov.cn:80/database/oo_loader.a4d?pm=Pelliot chinois 2993;img=5

http://idp.nlc.gov.cn:80/database/oo_loader.a4d?pm=Pelliot chinois 3059;img=1

http://idp.nlc.gov.cn:80/database/oo_loader.a4d?pm=Pelliot chinois 3059;img=1

http://idp.nlc.gov.cn:80/database/oo_loader.a4d?pm=Pelliot chinois 3074;img=1

http://idp.nlc.gov.cn:80/database/oo_loader.a4d?pm=Pelliot chinois 4514 (10) 1\2\3;img=1

敦煌研究院网站：

http://public.dha.ac.cn/content.aspx?id=159529715210

http://public.dha.ac.cn/Content.aspx?id=596158218037&Page=10&types=1

http://public.dha.ac.cn/Content.aspx?id=596158218037&Page=10&types=1

http://public.dha.ac.cn/content.aspx?id=602664666018#rd

http://public.dha.ac.cn/quanjing/shuzidunhuang/tour.html

中央电视台网站：

http://tv.cntv.cn/video/C10391/49af9c4c5f554094880c6a4dafe58392

在学期间的研究成果

一、发表论文

1.《弹拨乐器流变考——以敦煌莫高窟壁画弦鼗图像为依据》，《中央音乐学院学报》，2015年第4期，CSSCI-A，权威期刊

2.《<张议潮统军出行图>仪仗乐队乐器考》，《敦煌研究》，2015年第4期，CSSCI-C

3. 《壁画音乐图像与社会文化变迁——榆林窟和东千佛洞壁画上的拉弦乐器再研究》，《东北师大学报》（哲学社会科学版），2016年第1期，CSSCI-C

4.《榆林窟和东千佛洞壁画上的拉弦乐器研究》，《敦煌学辑刊》，2014年第2期，CSSCI-扩展版

5.《音乐传播理论下的甘肃“洮岷花儿”研究》，《音乐传播》，2015年第1期。

二、参与课题：

1.2010年度国家社会科学基金项目：《转型期中国传统民间文化在现代社会的传承与保护研究》，项目编号：10BSH133

2.2013年度国家科技支撑计划国家文化科技创新工程项目：《丝绸之路文化主题展示服务系统及应用示范》，项目编号：2013BAH40F01

致　谢

当我一本正经的伏案，准备为自己的论文附上这段致谢的时候，却一时语塞，不知从何说起。的确，三年博士求学路，需要感谢太多的人。套用五柳先生《饮酒·其五》的诗句，可谓“此中有真意，欲辨已忘言。”当然，相比于五柳先生超凡脱俗的情怀，我的借用显得有些笨拙，但此时此刻，我想通过文字表达的只有真意。

与敦煌学真正结缘，首先要感谢我的硕士生导师刘桂珍老师，当我在为硕士毕业之后是继续回家乡从事教师一职还是攻读博士学位而举棋不定时，是刘老师一直鼓励和支持我，并建议我将擅长的音乐学理论与石窟壁画结合起来，另辟蹊径，攻读敦煌学博士学位。之后，刘老师推荐我认识了我现在的博士生导师——郑炳林老师。初见郑老师，记得是在一个冬天的下午，我按照刘老师的叮嘱，带了一篇自己写的论文，惴惴不安地去了衡山堂。一进郑老师办公室，郑老师和蔼地打量了我一下，让我坐在他对面，问了我一些关于敦煌音乐方面的问题。现在回想起来，当时的回答可谓驴唇不对马嘴。或许是郑老师看出了我的紧张，他没有再问问题，接过已被我用手卷得皱皱巴巴的论文，习惯性地将眼镜抬到额头，坐在桌前开始阅读起来，此时我才稍稍松了一口气。由于我当时是在艺术学院攻读音乐学硕士学位，所以手头的论文也属于音乐学范围，而且我记得应该是两位外国音乐家的作品分析与比较研究。但令我意想不到的是，郑老师竟然读得非常仔细，一篇四、五千字的论文足足用了二十多分钟，老师这种对学问的认真和严谨，给我留下了极其深刻的印象。直到正在写这段话的时候，郑老师翻阅论文的一举一动依然历历在目。之后，郑老师告诉我，将音乐和壁画结合起来做研究是可行的，但要想进兰大敦煌所读博，一要能够静得下心，坐得住冷板凳；二要扎扎实实做学问；三要提前规划博士论文，早做准备。而且还让我抓紧时间，至少下一年的功夫来学习敦煌学的基础知识，争取早日考入敦煌所。就这样，在刘老师的引荐和郑老师的鼓励下，我开始进入紧张的复习，一年之后，顺利考入敦煌所，并在郑老师门下从事博士阶段的学习和研究。三年时间如白驹过隙般一晃而过，如果没有二位老师的扶持，我人生的求学之路很可能就以硕士作为终结，但当我在完成博士学位论文撰写的瞬间，我深切地感受到了老师对于一个学生的重

要性，千言万语也无法表达二位老师的知遇之恩，在此，我为您深深鞠躬——谢谢您！

初入敦煌所学习，敦煌学和文献学知识的薄弱常常令自己力不从心，这时是郑老师让我们进行文字校对工作，而且告诉我们，要想基本掌握敦煌历史，熟练使用敦煌文书，大量和反复的文献校对是必不可少的。为此，我不敢怠慢，从点滴学起，认真查阅历史典籍和敦煌文书图版，积累了一定的经验，这为我日后博士论文撰写起到了关键作用。正因如此，我才在博士论文中专门用一个章节的篇幅重新梳理了敦煌文书中与音乐相关的记载，图像与文献的结合也使整个论文显得更加充实，论说更有依据。在博士论文选题阶段，我又因不知如何确定研究对象和范围而困惑，又是郑老师以他敏锐的研究视角和开阔的学术眼界，让我着重留意唐代莫高窟壁画音乐图像这个点，一经郑老师点拨，我的思维便豁然开朗，之后的开题和撰写也逐渐步入正轨。所以，没有郑老师对我基本功的训练和学习过程的指导，我同样无法完成二十五万字的博士学位论文，在此，我再为您深深鞠躬——谢谢您！在跟随郑老师学习的短短三年时光中，郑老师强大的人格魅力也深深影响着我，使我真正懂得“做学问先做人”的道理，而郑老师为人处世的方式也如同他的学问一样扎实，厚重，博大，坚韧。我自己曾经也是一名中学教师，深知“身教大于言传”的意义，郑老师正是用他的朴实无华和诲人不倦，无形地感召着我们，成为我们今后学习和生活的标尺，在此，我再为您深深鞠躬——谢谢您！

在敦煌所度过的三年，也是我人生中最为重要的三年。在这三年中，有马德老师缓缓讲述敦煌历史的声音，有魏文斌老师孜孜不倦指导石窟考古的身影，有杨富学老师绘声绘色讲述西北民族史的情景，有魏迎春老师一丝不苟为学生忙碌的脚步。此外，我清晰地记得马德老师大病初愈，在酷热盛夏的北京带我去向敦煌音乐界泰斗郑汝中和台建群二位老先生求教的情景，二位老先生同样平易近人，不厌其烦地为我解惑答疑。我清晰地记得沙武田老师和李永平老师对我博士论文提出的真知灼见……在这些老师身上，我看到更多的是他们对学术的执着，对后辈的关爱，他们深厚的学养和高尚的德行，这些都是我一生都值得珍藏的财富，在此，向所有我的前辈和老师深深鞠躬——谢谢您！

在敦煌所度过的三年，同样结识许多同窗，他们或在学习上给予我帮助，或

在生活中与我相伴，我也要感谢你们，感谢你们的真诚，感谢你们的宽容，这些名字也将是我用一生去回忆的：路旻、陈光文、杜海、吴通、邵强军、买小英、陈振旺、史志林、伏奕冰、赵阳、高秀军、王金宝、石建刚、朱艳桐……

“当时父母念，今日尔应知。”外地求学多年，其实最牵挂我的，还是自己的父母和我所有的亲人。行文至此，依稀看到父亲渐白的两鬓，母亲期盼的双眸和爷爷蹒跚的步伐。家乡的杏花又一次开了，而我也是时候收拾行装，带着我万分的愧疚，用心去陪伴他们，为父亲点一支烟，替母亲做一回饭，陪爷爷走一次家乡的小路……

不知不觉，夜已阑珊，短暂的博士生活也即将划上句点。回首三年的求学经历，仰望浩瀚的敦煌学界，唯有以司马迁在《史记》中话句，表达我此时百感交集的心情：“高山仰止，景行行止，虽不能至，然心向往之。”

2016 年 5 月 12 日凌晨于本部研究生公寓